



ReaderWorks

Standard



Mircea Dumitrescu

**CINEMATOGRAFIA
UNIVERSALĂ**

Eseuri

vol.I

Societatea Culturală Noesis

Volum editat cu sprijinul

Microsoft®

Caseta tehnică

Coordonator al publicațiilor Noesis

Remus Cernea

remus@xnet.ro

091.98.20.56; 240.53.80

Web-editor

Gabriela Bagrinovschi

ISBN 973-8342-03-1

© Societatea Culturală Noesis

www.noesis.ro

noiembrie, 2001

CURRICULUM VITAE

Data și locul nașterii: 3 septembrie 1926, Comuna Dumitrești, Județul Vrancea;

Studii elementare și liceale în orașele Buzău și Craiova;

Studii universitare: Facultatea de Limbă și Literatură Română, secundar, Limba și Literatura Franceză. Lucrarea de licență în cadrul catedrei de Literatură Universală și Comparată, intitulată "Teatrul absurdului". Ulterior am aprofundat studii: de filozofie, de etnografie și folclor (fiind și secretar al Asociației Studentești de Etnografie și Folclor, organizând și participând la cercetări în diferite zone ale țării și în 1991 în Republica Moldova), de istoria artelor, de istoria mitologiilor, de istoria religiilor.

În anul 1970 am inițiat, organizat și susținut, fără întrerupere, un "Curs de cultură cinematografică" devenit apoi "Curs de limbaj cinematografic, de estetica, de poetica artei cinematografice", având un caracter multidisciplinar.

Structura cursului cuprinde: formarea și specificul limbajului cinematografic, în raport cu celelalte limbaje artistice; modalități de exprimare ale limbajului cinematografic; urmărirea evoluției limbajului cinematografic, ca inovare a bazei tehnico-materială și modalități de exprimare; evoluția artei cinematografice pe mișcări, școli, curente, tendințe, accentul punându-se pe specificul și contribuția școlilor naționale cinematografice.

Fiecare curs este exemplificat prin una sau mai multe opere de artă cinematografică, prelegeri și proiecții urmate de un scurt seminar. Selectarea filmelor se face numai după criterii estetice, criterii specifice limbajului cinematografic.

În fiecare curs se subliniază temele, motivele, ideile pe care regizorii și le asumă, felul în care și le exprimă prin limbajul cinematografic și în ce constă finalizarea lor estetică, poetică, insistându-se asupra esteticilor, poeticilor creatorilor, ale mișcărilor, ale școlilor, ale curentelor, ale tendințelor, ale școlilor naționale.

De asemenea, cu prilejul fiecărui curs, se evidențiază sugestiile, sensurile și semnificațiile pe care fiecare operă de artă cinematografică le conține, insistându-se asupra celor cu un grad mai mare de generalitate, morale, filozofice, mitologice, religioase și,

evident, estetice, poetice, lăsînd, întotdeauna, interpretările deschise posibilităţilor fiecărui cursant, unor noi lecturi.

Chiar din anul 1970 cursul, datorită interesului arătat de studenţi, a căpătat caracterul unui “curs itinerant”, în următoarele centre universitare: Bucureşti (Casa de cultură a studenţilor, Institutul Medico-farmaceutic, Institutul de Construcţii, Institutul de Agricultură “Nicolae Bălcescu”, Institutul Politehnic, Academia de Studii Economice, Facultatea de Fizică), Iaşi, Tg. Mureş, Cluj-Napoca, Timişoara şi Craiova, iar în timpul vacanţelor de iarnă şi de vară, în staţiunile Slănic-Moldova, Izvorul Mureşului şi Costineşti. Cursul a mai fost susţinut, periodic, şi în cadrul Centrului cultural francez din Iaşi şi al Centrului cultural german din Cluj-Napoca.

Am debutat ca jurnalist în anul 1990, publicînd eseuri privind arta cinematografică în revistele de cultură “Tribuna” din Cluj-Napoca şi “Timpul”, “Biserica şi problemele vremii” şi “Ideea creştină” din Iaşi şi în următoarele cotidiene: “Tribuna Ardealului” (Cluj-Napoca), “Monitorul” (Iaşi), “Alternativa”, “Util expre”, “Transilvania Expres”, “Transilvania jurnal” şi “Tex caleidoscop” (Braşov).

Din anul 1992 sunt membru al “Uniunii cineaştilor” din România;

Din anul 1993 sunt preşedinte al “Federaţiei Române a Cinecluburilor-Cinematecă”;

Din anul 1994 sunt membru al “Asociaţiei Ziariştilor Români”.

Am în pregătire, pentru tipar, următoarele lucrări: “Cinematografia universală”. Eseuri. Vol.I; “Cinematografia română”, Vol I, “Spovedanie pentru învingători”.

“Cinematograful este o operă minunată și periculoasă dacă un spirit liber o manipulează. Este cel mai bun instrument pentru a explica lumea viselor, impulsurile instinctului. Înseamnă că cinematograful a fost inventat pentru a exprima viața subconștientă care pătrunde atât de adânc, la rădăcinile poeziei...Dar eu cer cinematografului să fie un martor, darea de seamă asupra lumii, cel care spune totul din ce este important în realitate”

Luis Buñuel (“Mon dernier soupir”)

“Dați-mi o cameră de luat vederi și o peliculă și voi uimi lumea...Pentru mine cinematograful este o ocupație morală și nu una profesională...Filmul este o sculptură în timp... trebuie să fie, pentru autor și spectator, un act moral purificator.”

Andrei Tarkovski

“Neorealismul este, înainte de toate, o poziție morală prin care se privește lumea... decurge dintr-un principiu etic: dragostea pentru om”.

Roberto Rossellini

LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC, UN NOU LIMBAJ



Omului de știință, inventatorul realizator și producătorului francez Louis Lumière (Besançon, 5 octombrie 1864 – Bandol, 6 iunie 1948) și fratelui său Auguste Lumière (1862 - 1954), conducătorii unei uzine de material fotografic din Lyon, care prin brevetul “Cinematograful Lumière – un aparat servind la obținerea și vizionarea probelor cronofotografice”, înregistrat în ziua de 13 februarie 1895, numit la 6 mai 1895 “Cinématographe”, umanitatea le datorează acea recunoștință care decurge dintr-un gest fundamental, dintr-un act creator, demiurgic. Frații Louis și Auguste Lumière au obținut aparatul lor corelând elementele tehnice din descoperirile cele mai importante ale predecesorilor Etienne Jules Marey și Thomas Alve Edison, printr-o soluție originală privind sistemul de articulare a peliculei în așa fel încât să poată asigura imaginilor un timp de expunere și de substituie uniform discontinuu, necesar atât calității fotografiei, adică “la luarea de vederi” cât și luminozității lor, adică “la proiecție”. Aparatul pe care l-a construit mecanicul șef al “Uzinelor Lumière”, Eugène Moisson, conform brevetului, trebuia să servească și a servit: “1. La obținerea imaginilor negative sau a clișeeilor, prin pozarea directă a scenelor de reprodus; 2. La tirajul copiilor; 3. La vizionarea directă sau la proiecția pe un ecran a fotografiilor în mișcare.” Inventatorii mai precizau în brevet: “Clișeele vor fi obținute pe o bandă de hârtie sensibilă, transparentă sau mai bine pe peliculă sensibilă perforată pe margine”.

Dacă, odată cu inventarea , în Europa, a tiparului cu litere mobile, aproximativ 1440, de către germanul Johann Gutenberg-Johannes Gensfleisch (1400 – 1468), putem vorbi despre nașterea “Galaxiei Gutenberg”, tot atât de justificat este să spunem că, în ziua de 13 februarie 1895, a luat naștere “Galaxia Lumière ”. Brevetul fraților Louis și Auguste Lumière este expresia evoluției firești a științei și tehnicii dar, mai profund, el este una din concretizările inevitabile ale dorinței generale și etern umane, a omului, de a se cunoaște pe sine, de a cunoaște expresia spiritului său născocitor, neliniștit, inventativ, întreprinzător, ordonator. Ca proces, motivație-împrejurări, premiză-naștere-evoluție-finalizare-transmitere, cinematograful, astăzi un mit, a parcurs aceleași etape specifice nașterii-evoluției-finalizării-transmiterii oricărui mit. Dar, ca sens,

ca semnificație, este mai întâi mitul lui Prometeu, al lui Daedalus, al lui Narcissus, al lui Sisif. Cinematograful este mitul modern cu cea mai largă cuprindere a naturii, condiției și existenței umane, cu cea mai largă deschidere spre universalitate, este cel mai rapid mijloc de comunicare, este un nou limbaj, unul de sinteză, este memoria vie a umanității, și, deci, exprimă cel mai bine ideea abstracționiștilor care considerau arta lor cea mai potrivită pentru universalizarea și universalitatea imaginii, adică, prozaic exprimându-mă, a descoperirii, a înregistrării, a stocării și conservării, a transmiterii informației. Deci, cinematograful poate fi considerat ca unul dintre cele mai importante mijloace prin care toți oamenii au justificarea să se considere ca făcând parte din aceeași familie. Altfel spus, brevetul fraților Lumière are o semnificație tehnică și științifică, dar, imediat și una pragmatică, dar și una artistică, dar și una filosofică, dar și una sacră.

Fiind un mijloc de comunicare prin imagini în mișcare, originea cinematografului, prin practica cea mai îndepărtată, poate fi considerată utilizarea, încă din mileniul 12 î.d.H., a descompunerii grafice a mișcării, în reprezentările omului prin desene și gravuri.

Observația că lumea, în toată diversitatea și varietatea ei, se află într-o permanentă mișcare, scurgere, devenire, dinamică, și această observație și-a găsit, prin generalizare, potrivită expresie într-o concepție filosofică, și mă refer la materialismul greci Leucip, Democrit, Epicur, mai precis la Atomism, bineînțeles depășită și, deci, transformată radical încă din sec. 19, dar și la adepții Școlii vaișeșika, firesc, a fost însoțită de dorința sau i-a urmat dorința de a o reprezenta ca atare și în primele încercări artistice. Argumente sunt picturile rupestre care reprezintă diverse animale, în variate poziții sau nu, sugerând mișcarea. De exemplu, cele din Peștera Altamira, la Vest de Santander (Cantabria), în Spania, descoperită în 1879; cele din Peștera Lascaux (Dordogne), din Franța; cele din Munții Urali, la Kapova, în Rusia, cele din Africa reproduse în filmul "Pacientul englez", regia Anthony Mingella – SUA 1996, în fine, și la noi, o remarcabilă descoperire a studenților bucureșteni de la Clubul de speologie "Emil Racoviță" din august 1978, desenele de la Peștera de la Cariera Cuciulat (jud. Sălaj), de acum faimos, "Căluțul de la Cuciulat". Și toate acestea aparțin Paleoliticului superior. În definitiv,

tot ceea ce s-a creat, se creează și se va crea, în artele plastice, deși ceea ce reprezintă se află în nemișcare, prin sugestie, prin sensuri, prin semnificații, conține ideea de mișcare, starea de mișcare. De la “Sfinx” la “Pasăre măiastră”, de la “Venus din Millo” la “Rondul de noapte” etc, se poate vorbi despre o “dinamică a staticului”, pe de o parte prin multitudinea de înțelesuri ale oricărei opere de artă, chiar dacă creatorul nu a dorit, explicit, aceasta, pe de altă parte prin larga disponibilitate pentru privire, mai bine spus pentru lectură a receptorului. Orice operă de artă plastică, la fel ca și măștile din teatrul tradițional japonez, Teatrul No, de exemplu, dar nu numai, surprinde mișcarea într-o ipostază fundamentală, în același timp sugerând-o. După numeroase observații, anonime sau nu, efectuate de-a lungul timpului de către babilonieni, de egipteni, de chinezi, de greci, de arabi, și legate mai mult de aspectul fizic al perceperii imaginii, în 1450 arhitectul italian Leon Battista Alberti a reușit să realizeze prima, cum a numit-o el însuși “camera lucida” cu care, prin intermediul unui joc de prisme se obținea conturul obiectelor în mișcare. Dar Leonardo da Vinci, în 1500, va da prima descriere tehnică a “camerei obscure”, urmat tot de un italian, Gianbattista della Porta care, în lucrarea sa “Magia naturalis (1558)”, ne oferă prima explicație amănunțită a “camerei obscure”. Un moment hotărâtor pentru brevetul fraților Lumière a fost vara anului 1826 când francezul Joseph Nicéphore Niepce reușește să fixeze pe o placă sensibilă, imaginea formată în interiorul “camerei obscure”, obținând, astfel, prima fotografie cu timp de expunere de, aproximativ, opt ore. Dar, decembrie 1892, va fi o dată decisivă pentru apariția “Cinematografului”. În cadrul laboratoarelor sale de la West Orange, T. A. Edison începe construcția unui studio glisant și pivotând pe un ax orientabil în funcție de lumina soarelui. Este primul studio cinematografic din lume denumit “Black Maria”. Benzile turnate aici sau în afara lui, de către William Kennedy Laurie Dickson, au revoluționat pretutindeni lumea fotografiei; o revoluție care a dat naștere “Cinematografului” (Jean Deslandes). Un alt moment a fost și acela în care, în ziua de 20 ianuarie 1833, francezul Joseph Antoine Ferdinand Plateau a publicat descrierea primului aparat care a realizat “sinteza mișcării”, punctul de plecare fiind imaginile elementare și succesive. Dar în 12 ianuarie 1862, la

Societatea franceză de fotografie din Paris, Henry Dumont, a prezentat un “aparat pentru obținerea rapidă a 12 clișee succesive”; în iulie 1877 fotograful și inventatorul englez Edward Muybridge obține primele fotografii instantanee ale cailor în galop, cu o expunere de 1/1000 de secunde, în 1880 realizând primele proiecții publice cu imagini animate, înregistrate și reproduse; inevitabil, în ziua de 11 martie 1878, T. A. Edison a prezentat la “Academia de știință din Washington”, cea de-a 67 inovație a sa, “Phonograph”-ul, aparat prin care, pentru prima oară, s-a reprodus vocea umană. Această importantă descoperire a făcut posibilă, chiar în 1878, cuplarea fonografului cu diverse tipuri de aparate de proiectare a imaginii. În ziua de 10 iunie 1888, francezul Aimeé-Augustin Le Prince brevetează în S.U.A., Franța și Anglia, “metodă și aparat pentru producerea imaginilor animate”. Și tot T. A. Edison, la 09 octombrie 1888, a formulat ideea construirii unui fonograf optic (“Kinetograph”) și ideea unui aparat destinat examinării imaginilor animate (“Kinetoscope”), pe care l-a inventat în 1891. Aparatul avea 1.20 m. înălțime, iar pe suprafața superioară avea instalat un dispozitiv asemănător unei jumătăți de binoclu ce permitea vizionarea unui film. Fabricate în serie, aceste aparate au fost instalate în majoritatea orașelor nord-americane, în 1894 și, cu ajutorul lor, se puteau vedea mici filme comice, dramatice, sportive sau fapte diverse reconstituite pe platouri. Un preludiu la brevetul fraților Lumière sunt și concluziile, teoretice deocamdată expuse la reuniunea “Societății fotografice din Marea Britanie” de către Friese Greene, în colaborare cu inginerul Frederick Varley, privind posibilitatea realizării unui aparat “capabil să fotografieze obiecte în mișcare și să proiecteze cu aceeași viteză, pe un ecran, imaginile obținute, putând reproduce viața în mișcare.”

Un alt preludiu este și rezultatul cercetărilor, mai vechi ale englezului William-Kennedy-Laurie-Dickson, colaborator apropiat al lui T. A. Edison, privind “Kinetograph”-ul și realizarea în toamna anului 1890, prin obținerea primelor rezultate convingătoare, și anume, producerea “Kinetograph”-ului “cu cilindrii” cu care s-a înregistrat gesticulația și mimica lui Sacco Albanese, primul om care pozează pentru filmele lui T. A. Edison.

Pentru evoluția noțiunilor, a termenilor care definesc un aparat de luat vederi, importantă este data de 12 februarie 1892 când, de asemenea, pentru prima dată, aparatul de cronografie al francezului Léon Bouly, este denumit “Cinématographe” (“Cinematograf”).

Primele proiecții ale filmului, în lume, au avut loc, se consideră de către foarte mulți cercetători și istorici ai fenomenului cinematografic, pe ziua de 22 februarie 1894 când inginerul Eugène Augustin Lauste și Aemé John Le Roy, au prezentat la Clinton (New Jersey) aparatul lor numit “The Marvelous Cinematograph”, câteva benzi filmate cu un “Kinetograph”.

Tot în America, la New-York, pe Broadway, s-a deschis în ziua de 14 aprilie 1894, primul “Kinetoscope Parlor” unde zece aparate asigurau vizionarea individuală a unor benzi de imagini în “bucle fără sfârșit”. Evenimentul a generat o rețea de astfel de localuri, întâi în America, apoi în Europa Occidentală, bineînțeles, în marile orașe.

Și, în fine, Marea Zi de 13 februarie 1895. Această zi corespunde unei așteptări istorice, finalizarea unor observații, practici și gândiri umane, a evoluției tehnicii și științei, dar și unei așteptări anistorice, expresia unei stări, a unei aspirații generale și etern umane, arhetipale.

Primele luări și reproduceri de imagini au avut un caracter familial și familiar, de curiozitate, de joc, de amuzament. Începutul cinematografului s-a aflat sub semnul benefic al bucuriei, al plăcerii, al generozității, al iubirii. Germenele schimbării acestei optici, inevitabil, s-a aflat în ziua de 22 martie 1895 când, la “Societatea de încurajare a industriei naționale” din Paris, str. Ronnes 22, a avut loc prima proiecție cu public, aproximativ 200 de persoane, cu aparatul fraților Lumière, zi când a fost prezentat filmul lor “La Sortie des Usines Lumière” (“Ieșirea de la uzinele Lumière”), film turnat la Mont Plaisir în vara anului 1894. Implicit, această zi poate fi considerată prima zi când a fost prezentat primul film-documentar din istoria cinematografiei, actul de naștere al “bazei tehnico-materiale” a “limbajului cinematografic”. Proiecția a fost urmată de conferința “despre industria fotografiei”, susținută de Louis Lumière. În ziua de 10 iunie 1895, la Lyon, proiecțiile care au urmat, au adus două noutăți :

1. Prezentarea unui program de opt filme ("La Sortie des Usines „Lumière ” - „Ie șirea din Uzinele Lumière ” - ; "Aquarium" – "Acvariu" - ; "La sortie du port" - „Ie șirea din port ” - ; "Lancement d ' un navire " - "Lansarea unei nave" - ; "La partie d ' ecarte" - "Partida de c ărți " - ; "L ' arriv é d ' un train en garre de La Ciotat" – "Sosirea trenului în gară La Ciotat " - ; "Le repas du b ébé " - "Dejunul copilului" - ; "Les pompiers" - "Pompierii" - ; "L ' arroseur arros é" - "Grădinarul stropit " –);

2. Realizarea și prezentarea, la interval de o zi, de la filmare a unei actualități. Ziua de 10 iunie 1895 poate fi considerată, de aceea, data nașterii "filmului de actualități". Filmul "Grădinarul stropit", fiind prima bandă cu subiect, o comedie, acesta poate fi considerat începutul filmului de ficțiune. Ziua de 10 iunie 1895 este considerată și ziua când a început exploatarea comercială a cinematografului și data lansării cinematografului.

În ziua de 1 noiembrie 1895, la Berlin, este prezentat în proiecție publică aparatul „bioskop”, autor fiin Max Skladanovski. Cu acest prilej sunt proiectate opt filme, format 50 mm realizate în vara și toamna anului 1895, chiar de către inventator. Acest program este format numai din filme cu numere de varieteu. O noutate, fiecare film este precedat de proiectarea, cu o lanternă magică, a titlului său. În același timp proiecția este însoțită și de muzică. Aceasta este prima reprezentatie publică de cinematograf în Europa, la care s-a perceput taxă de intrare pentru fiecare persoană.

Însă actul de naștere a Cinematografului este considerată ziua de 28 decembrie 1895 când la Paris, au avut loc în "Salonul indian" de la "Grand Café", de pe "Boulevard des Capucines", prima reprezentatie cu public, contracost, a "Cinematografului Lumière", precedată, ca idee, de spectacole prezentate de "Teatrul Optic", încă din 28 octombrie 1892, ale lui Emile Reynaud la "Musée Grévin" din Paris. Dar există un alt precedent, sporadic: la 20 mai 1855, cu un "Panoptikon", aparat de luat vederi și proiecție, construit de W.K.L. Dickson și E. Lauste, a avut loc prima proiecție cu public.

De reținut că prima proiecție a fost un eșec, abia încasându-se 30 de franci. Apoi, brusc, încasările au crescut la 2 500 de franci pe zi, prețul pentru o singură persoană, pentru o reprezentatie, fiind de un franc. Ca urmare, se hotărăște extinderea programelor la un număr

de 20 pe zi, fiecare program cuprinzând 20 de minute de proiecție. Rezerva de filme se ridică la 80.

La 31 decembrie 1895 Louis Lumière stabilește, cu inginerul Enest Carpentier, modelul aparatului ce va fi produs în serie, preconizându-se fabricarea a 200 de bucăți, deschizând în același timp, la Lyon, împreună cu Victor Planchon, și o fabrică de peliculă, producând din ianuarie 1896 câte 250 m pe zi. Și tot “Uzinele Lumière” au trecut la angajarea și formarea de “operatori de luat vederi” și de “demonstratori”.

În “Istoria cinematografiei” Georges Sadoul fixează astfel “momentul Lumière”: “Principalul merit al lui Louis Lumière este nu de a fi creat un aparat care oferea proiecții sensibil superioare celor ale concurenților, ci de a fi furnizat cinematografului un repertoriu de calitate, fără echivalent în lume și care a exercitat asupra maselor o atracție excepțională... Lumière a scos aparatul de filmat din celula în care îl zăvorâse Edison; plimbându-l prin orașe și în natură, înregistrând vântul, soarele, fumul, praful, trăsurile, copii jucându-se și părinți uimindu-se de joaca lor, Lumière a realizat un pas considerabil în fotografia animată. Filmele sale au deschis calea comediilor, actualităților, documentarului”.

Ziua de 28 decembrie 1895 este momentul unui “Bing-Bang” “sui generis”; este momentul nașterii și expansiunii “Galaxiei Lumière”.

Atât pentru „CREATORUL” operei de artă, cât și pentru „RECEPTORUL” acesteia, cunoașterea specificului fiecărui „LIMBAJ ARTISTIC” este esențială. Chiar din anul 1895, odată cu cele trei nașteri sau cu cele trei momente ale nașterii cinematografului, pentru noul limbaj, „LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC”, pentru noua artă „ARTA CINEMATOGRAFICĂ”, cercetătorii, tehnicienii, practicienii și-au propus să rezolve încă două obiective fundamentale: „SONORUL” și „POLICROMIA” („tehnicolorul”).

În ziua de 8 mai 1900, cu prilejul Expoziției universale de la Paris (mai-iunie), expoziție ce oferă prilejul trecerii în revistă a celor mai noi perfecționări tehnice din domeniul cinematografiei, are loc premiera „CINEORAMEI” (brevetul este depus de francezul Auguste Baron în ziua de 16 noiembrie 1899), „sistem de aparat pentru

proiecții panoramice, circulare, animate, în culori și vorbitoare”. În ziua de 8 iunie, pe un sistem realizat de francezii Clement Maurice și Henri Lioret, este prezentat un „Phonocinématheatre”, aparat de sincronizare între un fonograf perfecționat și un aparat de proiecție, fiind prezentate unele scene sonore cu Sarah Bernhardt, Coquelin și Cleo de Merode, filmările fiind efectuate de Felix Mesguich, iar înregistrările de J. F. Berst.

În ziua de 11 iulie 1901, Leon Gaumont brevetează „un dispozitiv de comandă electrică sincronă a unui fonograf și a unui aparat de cinematograf”. În septembrie 1904, Eugène-Augustin Lauste, francez, ca și precedentul, încearcă prima înregistrare optică a sunetului, realizând cea dintâi bandă pe care este imprimat sunetul alături de imagine. Pentru deceniul doi, ultima și cea mai importantă încercare de cuplare mecanică a cinematografului cu fonograful, eșuată însă, îi aparține lui Thomas Halva Edison care, în ziua de 17 februarie 1912, prezintă, la New York, primul film de lung-metraj sonor, „Julius Caesar”.

În ziua de 17 aprilie 1919, în Germania, este înregistrat brevetul „Frierzon” al inginerilor Hans Vogt, Zoe Engl, Joseph Jarzolle, pentru primul aparat care permite înregistrarea aproape perfectă a sunetelor.

În fine, în ziua de 6 octombrie 1927 are loc primul eveniment cinematografic echivalent cu nașterea sa, sau „a doua naștere”, prezentarea în premieră, la New York, a filmului „The Jazz Singer” („Cântărețul de jazz”), regizat de Alan Crosland, primul film parțial sonorizat din istoria cinematografului universale. În acest film, vedeta de music-hall, Al. Jolson, rostește câteva cuvinte și cântă câteva blues-uri. Cu acel prilej, David Walk Griffith, el însuși un hotărâtor novator al „limbajului cinematografic”, a rostit memorabile cuvinte: „Sonorul aduce ecranului mut magia vocii umane și toate zgomotele naturii, cele mai intime și cele mai maiestuoase, de la cântecul privighetorii până la mugetul Niagarei”. Dar, deși entuziasmul din partea publicului a fost unanim, numeroși cinești și actori și-au exprimat dezaprobarea, rezerva sau chiar teama. Astfel, Charles Chaplin respinge vehement această nouă tehnică, neînțelegând uriașa ei contribuție la consolidarea limbajului cinematografic și a atât de variatelor sale posibilități de exprimare. Abia în 1940, în

filmul „The Great Dictator” („Dictatorul”), el va folosi această tehnică, pe drept cuvânt, revoluționară. Rene Clair, unul dintre cei mai valoroși regizori francezi, privește cu neliniște, cu îngrijorare, această invenție. Componentii „școlii cinematografice sovietice” însă, în bloc, și este vorba de titanul Serghei Mihailovici Eisenstein, de Lew Vladimirovici Kuleșov, de Vsevolod Ilarionovici Pudovkin, de gruparea „kinoglaz” („cine-ochi”) etc. , de asemenea, primesc cu entuziasm această inovație. Cu toate acestea, rezervele, atunci, au fost justificate, deoarece „sonorul” reprezenta, din punct de vedere al „limbajului cinematografic”, al „esteticii cinematografice”, un regres. Dar un regres relativ, deoarece derutații, neliniștiții, opozanții, atunci, n-au înțeles esențialul și nici nu-l puteau înțelege, și anume că, în fond, nu era vorba de „sonor”, ci de un nou limbaj încorporat „limbajului cinematografic”, „limbajul cuvânt”. Foarte mulți actori, neputându-se acomoda acestei noi cerințe, au renunțat la cinematografie ca, de altfel, și mulți cineaști. Celebra Greta Garbo, cu vocea ei ușor bărbătească, a avut dificultăți serioase.

În ziua de 1 februarie 1929, la Los Angeles, are loc premiera celui dintâi film sonorizat în întregime, „Broadway Melody” („Melodiile Broadway-ului”), r. Harry Beaumont, un film „100 % vorbit, cântat și dansat”, inaugurând una dintre cele mai populare direcții ale filmului nord-american, „filmul muzical”. Rapid, în Europa, în fosta URSS, în Japonia și India, „limbajul cuvânt” este adoptat, generalizat încât „filmul mut” apare ca o excepție, ca ceva anormal, nefiresc.

Prin diversificarea componentelor „bazei tehnico-materiale” a „limbajului cinematografic”, spre întregire, dar niciodată încheiată, însăși, bineînțeles, „exprimarea cinematografică”, își lărgeste considerabil posibilitățile. După introducerea tehnicii sonorului, corect spus a „limbajului cuvânt”, un alt obiectiv deosebit de important, pentru realizarea în cadrul „limbajului cinematografic” a sintezei tuturor limbajelor tradiționale, pictură, arhitectură, desen, literatură, muzică și dans, limbaje specifice celor șase arte tradiționale, a fost introducerea, în procesul de realizare, a unui produs cinematografic, indiferent de cele două condiții ale produsului, „produs propriu-zis” sau „operă de artă”, a tehnicii colorării, a „tehnicolorului” sau a tehnicii policromiei, a unei părți decisive a „limbajului plastic”.

Astfel, în luna aprilie a anului 1911, francezii fac primele încercări de film color prin tricromie, un procedeu „Gaumont-color” pus la punct de Michel Audibert pe baza unor propuneri ale lui Ducos de Hauron. Este vorba de imagini în alb-negru care, înregistrate simultan prin trei filtre colorate, roșu, albastru și verde, sunt apoi proiectate prin filtre complementare, rezultatul fiind reproducerea fidelă a culorilor originale. Procedul a fost folosit cu succes în filme documentare cu subiecte din natură. Este vorba, prin urmare, de posedarea unei tehnici numai în direcția unor reproduceri fidele, a „conformității cu natura”. Aceste tehnici, altfel spus, merg în direcția chiar a unor concepții, bineînțeles, atât a unor creatori, cât și a unor critici, care considerau „opera de artă” o „redare”, o „fotografieră”, iar nu o „recreare”, o „transfigurare”.

În februarie 1915, inginerii nord-americani, din Boston, Herbert T. Kalmus, D. F. Constok și W. B. Westcott obțin un brevet pentru un procedeu prin care se utilizează filtre selectoare „tehnicolor”. Chiar se realizează și un film, „The Gulf Between” („Prăpastie”), 1916, r. Tom Gibson.

În anii '20 se inaugurează, cu filmul „Toll of the Sea”, 1922, r. Chester M. Franklin, procedeul „tehnicolor bicrom”.

În luna martie a anului 1921, în SUA, dr. Herbert T. Kalmus experimentează „filmul tehnicolor”. Inițial, se realizează trei poziții intermediare, obținute prin trei filtre zonale, verde, roșu și indigo. Apoi, aceste filtre îmbibate cu coloranți suplimentari, adică aceste pelicule intermediare, se suprapun, treptat, obținându-se imaginea finală. Acest procedeu este hotărâtor pentru producerea primului film color, în 1935.

Foarte interesantă, foarte sugestivă este folosirea, de către regizorul german Oskar Fischinger, a culorii în intenția de a ilustra afinitățile dintre ritmurile figurative și cele muzicale, în cadrul experimentelor sale privind filmul abstract. Filmele sale, „Composition in bleu” („Compoziție în albastru”), pe muzica lui Otto Nicolai la „Nevestele vesele din Windsor” și „Circolo” pe muzica lui Richard Wagner din „Tannhauser”, ambele din 1933, sunt o primă sursă în ceea ce privește înțelegerea de către „creator” și de către „receptor” a unei importante subtilități a „limbajului cinematografic”, și anume, „corespondențele”, ca în poezia simbolistă.

Și, în fine, în 1935, la Hollywood, este realizat primul film de ficțiune de lung-metraj, tehnicolor, „Becky Sharp”, de către regizorul Rouben Memoulian, sursa literară fiind romanul lui Williams Makepeace Thackeray, „Bâlciul deșertăciunilor”, pe baza brevetului inginerilor bostonieni, din 1915, și a experiențelor dr. Herbert T. Kalmus, din 1921. Succesul său însă este precedat în filmul de scurt-metraj, de „Cucaracha”, 1934, r. Lloyd Corrigan.

De la emiterea, pentru prima oară, a ideii de „colorare” a filmelor, în 1896, de la comercializarea primilor metri de peliculă color, în 1906, de la brevetarea, în 1908 de către britanicul Smith, a unui procedeu comercial denumit „Kinemacolor” și până la evenimentul din 1935, inovații tehnice și cercetări științifice, din perspectiva timpului împinse spre anonim, pentru marele public. Un efort de inteligență, de curiozitate, de forță creatoare. Un timp foarte scurt, de numai 39 de ani, în care „limbajul cinematografic” s-a desăvârșit din punct de vedere al „bazei tehnico-materiale”. Și, ca și în cazul „sonorului”, al „limbajului cuvânt” și al „colorării”, al „policromiei”, al „tehnicolorului”, adică al „limbajului plastic”, majoritatea covârșitoare a realizatorilor de filme a eșuat în intenții și scopuri comerciale, în consum și prea puțini au încorporat „acest minunat instrument” actului creator, având ca finalizare „opera de artă cinematografică”.

Perfecționarea „bazei materiale” a „limbajului cinematografic”, ca, de altfel, în toate artele, a continuat și în cinematografie după cele două momente hotărâtoare, introducerea „tehnicii sonorului”, adică a „limbajului cuvânt”, în 1927 și a „tehnicolorului”, a „policromiei”, adică a „limbajului plastic”, în 1935.

În ziua de 30 septembrie 1952, la New York, are loc premiera mondială a „cineramei”, cu programul „This is Cinerama” („Aceasta este cinerama”). Metoda constă din filmare, simultană, cu trei aparate care înregistrează trei porțiuni diferite din subiect și, apoi, din redarea, tot cu un număr de trei aparate, montate, însă, în cabine de proiecție diferite. Dimensiunea imaginii ajunge la 2, 7 / 1. Această înșiruire de imagini permite punerea în valoare, spectaculozitatea acestei metode de filmare și proiecție panoramică. Metoda, aparținând lui Fred Waller, inventatorul ei, a fost aplicată, chiar cu

anul 1952, în marile orașe: New York, Tokio, Osaka, Montreal, Londra, Paris, Milano.

În ziua de 2 martie 1954, premiul Oscar pentru invenție, la Hollywood, este lansat procedeul „Vistavision”. Au fost proiectate, la studiourile „Paramount”, câteva fragmente de film. Procedeul „Vistavision” este un sistem de luat vederi și care permite o proiecție pe un ecran de 1/1,80, inventator fiind Leon Ryder care, împreună cu Michael Curtiz realizează primul film în acest sistem, „White Christmas” („Crăciun alb”), 1954.

Un sistem, din păcate abandonat datorită costului său ridicat, a fost experimentat în ziua de 22 iunie 1954. Este vorba de un nou sistem de ecran lat, „Todd AQ”, sistem în care se folosește o peliculă de 70 mm. și un obiectiv de 128°. Totuși, primele filme realizate în acest sistem sunt: „Oklahoma”, 1955, r. Fred Zinnemann și „Around the World in 80 Days” („Ocolul pământului în 80 de zile”), 1956, r. Michael Anderson.

În 1993, în filmul lui Steven Spielberg, „Jurassic Park”, un nou sistem, „Silicon Graphics”, se poate spune, a revoluționat „baza tehnico-materială” a „limbajului cinematografic”. Stațiile „Silicon Graphics”, pur și simplu, au funcționat, efectiv, în sala de control, au asigurat post-producția și au servit la crearea dinozaurilor. Adică, în procesul producerii filmului, stațiile „Silicon Graphics” fac parte, chiar, din film, imaginile fiind realizate în timp real de calculatoare care funcționează real și care au început să fie folosite încă din anii '80. Efectele mecanice și cele vizuale constituie o tehnică foarte avansată care a permis dinozaurilor din film să existe cu adevărat. De reținut spiritualitatea uluitoare cu care au fost produse imaginile. Și o largă perspectivă, e greu să prevedem, este deschisă acestui nou procedeu. Chiar o revoluționare.

Recent, George Lucas a prezentat, într-o „ediție specială”, filmele din trilogia „Războiul stelelor” într-o versiune modernizată cu ajutorul unei noi tehnici. Este vorba de „Star Wars” („Războiul stelelor”), 1977, r. George Lucas, „The Empire Strikes Back” (Imperiul contraatacă”), 1980, r. Irvin Kershner și „Return of the Jedi” („Întoarcerea lui Jedi”), 1983, r. Richard Marquand. Negativele au fost refăcute, prin computerizare, cu ajutorul unui „scanner digital”, coloana sonoră a fost modernizată, pe lângă un sistem THX

beneficiind și de totala digitalizare a sunetului original, procedându-se la fel și cu restaurarea și modernizarea imaginii. S-au refăcut și unele momente.

Dar aceste patru filme, impresionante ca realizare tehnică, sunt doar niște spectaculoase pelicule de consum, niște „kitsch”-uri. Într-adevăr, îndeosebi în SUA, este vorba de „Hollywood”, s-a conturat o contradicție fundamentală în „limbajul cinematografic”, aceea dintre „baza tehnico-materială”, din ce în ce mai perfecționată, și „exprimarea cinematografică”, din ce în ce mai precară. Adică, hipertehnicizarea, hiperspecializarea, în cinematografie, diminuează, considerabil, libertatea actului creator. De aceea, acum, se poate spune că „americanizarea”, „hollywood”-izarea cinematografeiei este cel mai mare pericol pentru „fenomenul cinematografic”, ca „artă”, cel mai mare pericol pentru „școlile cinematografice naționale”.

În fine, obținerea imaginilor în trei dimensiuni, și aceasta a avut loc în 1996, folosindu-se, în filmul lui John Laseter, Premiul „Oscar”, o fericită îmbinare de animație tradițională cu animație pe computer, și sunetul Dolby-Stereo, au deschis noi orizonturi „limbajului cinematografic”, ca și multe alte inovații tehnice, putând fi urmărite, chiar de la un film la altul, îndeosebi în producțiile nord-americeane.

Complexitatea „limbajului cinematografic”, a cărui finalizare, ca exprimare, a fost sugerată încă din mileniul 12 î. d. H. iar ca bază tehnico-materială a fost împlinită, parțial, în ziua de 13 februarie 1895, continuând să se desăvârșească permanent, ea este vestită încă de mitologia Greciei antice. Este vorba de cele nouă Muze, fiice ale Zeiței memoriei, Mnemosyne, și ale lui Zeus care, inițial, se pare, erau Nimfe ale izvoarelor, devenind apoi Zeițe ale cântecului și inspiratoare ale poezilor, pe care Homer, nespecificând numărul lor, le consideră Zeițe ale cântecului, locuind în Olimp, cultul lor fiind introdus de cei doi Aloizi, pe Muntele Helikon, cu răspândire din Beoția spre Helada, cultul lor rezumându-se, la început, la trei Muze, pe care, pentru prima oară, Hesiod le numește, în număr de nouă, în „Theogonia”, abia în epoca romană specificându-se atributele fiecăreia, dar și însemnele pe care le poartă: „CLIO” sau „KLEIO” ține un sul de pergament și reprezintă istoria, uneori și epopeea; „EUTARPE” poartă un dublu flaut și semnifică poezia lirică; „THALIA” sau „THALEIA”, purtând o mască comică și o cunună de

ieră, reprezintă comedia; „MELPOMENE”, cu mască tragică și cunună de ieră, simbolizează tragedia; „TERPSIHORE”, având o liră, înseamnă cântecul coral și dansul; „ERATO”, de asemenea, poartă o liră, dar mai mică, este reprezentanta poeziei erotice, uneori și a poeziei elegiace și pastorale; „POLYHYMNIA” sau „POLYMNIA”, cu o atitudine de meditație, fața fiindu-i acoperită cu un văl, reprezintă imnurile sacre sau, în general, poezia religioasă; „URANIA” sau „OURANIE” purtând, în mâini, un glob ceresc, simbolizează astronomia; „CALLIOPE”, purtând un condei sau stil și tăblițe cerate, semnifică poezia epică și elocința, apoi fiind și ocrotitoarea filozofiei și a rapsozilor. Acestor nouă muze, toate cu rol protector, mai târziu, li se adaugă și cea de-a zecea nimfă, zeiță sau muză, „ARETHUSA”, protectoarea poeziei pastorale.

Cum este și firesc, abia în secolul 20, muzelor tradiționale li se adaugă cea de-a unsprezecea muză, numită de italianul GABRIELE D'ANNUNZIO (1863-1938), „CHINESIS”. Deși venind din gr. „kinein” = „a se mișca” + gr. „aisthesis” = „percepere”, a fost adoptat termenul de „SINESTEZIE”, tot de origine gr. „SYNAISHESIS” = „percepere simultană” („Fenomen psihologic în care acțiunea stimulilor corespunzători unui anumit simț este evocată prin imagini corespunzătoare, proprii altui simț. Fenomenul de sitestezie cel mai frecvent este audiția colorată, denumită și sinopsie, când unor anumite sunete vocale, silabe, cuvinte sau alte elemente acustice li se asociază diferite culori - Mic Dicționar Enciclopedic, Ediția a III – a, revăzută și adăugită. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986). Mai succint și mai precis explică, însă „DEX. DICȚIONARUL EXPLICATIV AL LIMBII ROMÂNE. Univers enciclopedic”, editat de „ACADEMIA ROMÂNĂ. Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan”, Ediția a II – a, București, 1996, și anume: „SINESTEZIE”, fr. „SYNESTHESIE” = „Asociație între senzații de natură diferită care dau impresia că sunt unul simbolul celuilalt”. Altfel spus, o receptare prin „corespondențe”, specifică poeziei simboliste.

„Sinestezie”, proces foarte complex, implicând diferite straturi ale personalității umane, este esența „limbajului cinematografic” a cărei înțelegere, trăire și asimilare, adecvate, duc la înseși înțelegerea, trăirea și asimilarea „operei de artă cinematografică”. Dar „sinestezia”, ca proces creator, este hotărâtoare atât în ceea ce îl

privește pe „regizor”, cât și pe „spectator”. Altfel spus, pe „EMITĂTOR” și pe „RECEPTOR”.

Fiecare artă, din cele șase arte tradiționale, cunoscute prin practică, în urmă, încă înainte de era noastră, și anume, pictura, arhitectura, desenul, literatura, muzica și dansul, își are limbajul său specific, presupunând obligatoriu o „bază tehnico-materială” și un „mod de exprimare”.

Primul component al bazei tehnico-materiale al „limbajului cinematografic” este însuși aparatul descris de frații Louis și Auguste Lumière și prezentat, odată cu brevetul, în ziua de 13 februarie 1895. Alte elemente sunt pelicula, folosită pentru obținerea imaginilor și substanțele chimice și aparatele necesare pentru dezvoltarea negativelor.

Dar esența specificității „limbajului cinematografic” rezultă din scopul aparatului inventat și construit de frații Lumière, și anume, „obținerea și vizionarea PROBELOR CRONOFOTOGRAFICE”, adică a imaginilor în mișcare. „IMAGINEA ÎN MIȘCARE”, iată prima trăsătură a „limbajului cinematografic”.

Pentru realizarea unui produs cinematografic, însă, sunt necesare și decoruri, clădiri, o sursă literară sau un scenariu elaborat, o bandă sonoră în care, de obicei, este încorporată și muzica, în fine, actori care să interpreteze roluri și care, pentru a le interpreta, fac anumite mișcări. Adică, pornind de la baza tehnico-materială a „limbajului cinematografic”, atât de variată și de bogată, pentru ca acesta să se exprime, cu alte cuvinte, să se finalizeze sub forma unui produs cinematografic, se folosesc, în fond, „baze tehnico-materiale” și „modalități de exprimare” ale celorlalte șase limbaje ale celor șase arte tradiționale, SINTEZĂ A CELORLALTE ȘASE LIMBAJE ALE CELOR ȘASE ARTE TRADIȚIONALE, iată ce-a de-a doua trăsătură a „limbajului cinematografic”. Bineînțeles, pentru realizarea unui produs cinematografic, sunt necesare, înainte de toate, cunoașterea perfectă, în cazul ideal, a bazei tehnico-materiale, a „limbajului cinematografic” și, apoi, mânuirea cu deplină siguranță și dezinvoltură a acestei baze. Dar cunoașterea și mânuirea acestei baze este necesară, dar nu și suficientă. Stăpânirea tuturor tainelor și a celorlalte șase limbaje ale celor șase arte tradiționale, adică a bazelor lor tehnico-materiale, este la fel de importantă și hotărâtoare.

„Exprimarea cinematografică”, adică finalizarea „limbajului cinematografic”, sub forma unui „produs cinematografic”, pornind de la „baza tehnico-materială”, înseamnă doar două posibilități, cu infinit de numeroasele lor variante. Poate însemna realizarea unui „produs cinematografic” sau a unei „opere de artă cinematografică”. În primul caz, putem vorbi despre un „artizan”, un „meșteșugar” modest ca, de exemplu, Claude Lelouch sau cu scânteii de geniu ca, de exemplu, Alfred Hitchcock. În cel de-al doilea caz putem vorbi numai despre un „creator” ca, de exemplu, Luis Buñuel, Orson Welles, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Fritz Lang, Reiner Werner Fassbinder, Miloș Forman, Roman Polanski, Andrzej Wajda, Mihail Sergheevici Eisenstein, Andrei Tarkovski, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa etc. Este evident, atât de evident, că istoria cinematografeiei universale este dominată de artizani, de meșteșugari, de confecționeri, făcători ai unei cantități uriașe de „produse cinematografice”, de „cinematograf de consum”, de „deșeuri cinematografice”, de „kitsch-uri” și, dacă putem vorbi de, nu cu mult peste, o sută de capodopere. Dar prin acestea, numai prin „opere” și „capodopere”, acest nou limbaj, „limbajul cinematografic”, nu numai că există, ca atare, dar se și justifică.

Înseamnă, oare, că „creatorul” nu este și el, implicit, un „artizan”, un „meșteșugar”? Ba este. Dar el are „HAR”, are „TALENT”. Numai el depășește „mediocritatea comodă” și atinge „nebunia sublimă”.

Se poate spune că orice operă de artă, deci și cea cinematografică, are ca premisă o atitudine morală („Pentru mine, cinematograful este o ocupație morală și nu profesională” – Andrei Tarkovski; „Neorealismul înseamnă, înainte de toate, o poziție morală prin care se privește lumea” – Roberto Rossellini). Dar se poate spune, tot atât de convingător, că orice operă de artă, deci și cea cinematografică, are ca premisă sau ca finalizare preocuparea filosofică („Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?” – Mihai Eminescu; „Poezia este întotdeauna o expediție spre adevăr” – Franz Kafka; „Nu pot să mă gândesc că, manipulând un instrument atât de rafinat cum este cinematograful, ne-ar fi imposibil să luminăm cu el sufletul omenesc cu o lumină infinit mai vie, să-l dezvăluim mai brutal și să anexăm cunoașterii noastre noi domenii ale cunoașterii” – Ingmar Bergman;

„Cinematograful este cel mai bun instrument pentru a explica lumea viselor, a impulsurilor instinctului” – Luis Buñuel; „Poezia trebuie să aibă drept scop adevărul practic” – Lautréamont) sau o premisă și o implicare religioasă („Scrișul este o formă de rugăciune” – Franz Kafka; „Pentru mine cinematograful este o formă de rugăciune” – Andrei Tarkovski).

Dar premisele operei de artă pot fi: sociale, politice, ideologice, științifice, istorice, psihologice, mitologice, estetice etc. Importantă însă este rezultanta acestora, valoarea estetică ce le implică pe toate, le absoarbe pe toate. Dar, a stabili valoarea estetică a unei opere de artă, deci și a unei opere cinematografice, înseamnă să recurgem la folosirea unor criterii ce sunt, unele, specifice tuturor artelor, iar altele numai unei anumite arte, deci și artei filmului. Aplicarea unor criterii extra-estetice duce, inevitabil, la confuzia valorilor și aceasta provoacă, indubitabil, o criză în sfera culturii.

Un alt aspect al operei de artă, esențial, este acela al sensurilor, al semnificațiilor, adică al decodificării operei de artă. Acesta este un amplu proces de codificare a unor fapte, întâmplări, evenimente, fenomene, stări, sentimente, idei, aspirații, premise etc. , care include și actul creator, adică acea rară capacitate de a transfigura cu mijloace specifice. Descoperirea, recunoașterea, receptarea și asimilarea unei opere de artă, printr-un drum invers, și el în mod indiscutabil creator, înseamnă un proces complex de decodificare. Și pentru aceasta se folosesc în general chiar sursele de inspirație, premisele. Dar cele mai adecvate căi pentru decodificarea unei opere de artă sunt sursele, premisele cele mai apropiate de specificul operei de artă: cele psihologice, morale, filosofice, mitologice, religioase, estetice. Și în acest proces complex se efectuează, uneori fără să ne dăm chiar seama, un ceremonial de inițiere în universul tainic, straniu și misterios al operei de artă, situabil într-un punct imaginar, între afect și rațional, în funcție de inteligența, de capacitatea, de emoționarea, de cultura, de educația receptorului. Este vorba, într-un anumit fel, de arta de a-i descoperi operei de artă ascunsele sensuri, profundele semnificații. Aceasta înseamnă ca însuși creatorul să-și asume, prin opera de artă, o anume problemă specifică vremii sale, mai ales o problemă generală și etern umană, mereu particularizată și înălțată la stadiul de „exemplar”. De

aceea legendele, miturile, arhetipurile etc. , substanța lor, trebuie regăsite subtil, discret, în opera de artă sau trebuie realizată o raportare indirectă la ele. De aici se poate vorbi de permanenta actualitate a operei de artă și, prin aceasta, despre eternitatea ei, dar și despre modernitatea ei. Și mai putem spune că opera de artă este un „bun artistic”, un „bun estetic”, un „bun cultural”, unic, ireversibil, irepetabil și invizibil.

Și totuși, ce este cinematograful?

Regizorii „Noului val francez” resping cu energie una, spun ei, dintre erorile cinematografului francez, și anume exaltarea importanței scenariului, a rolului sursei literare. Dar, în general, un film este apreciat, decodificat, de cele mai multe ori, printr-o raportare strânsă la sursa literară, atunci când ea există. Este esențial ce spune Federico Fellini cu privire la raportul literatură-film: „Ce se împrumută de la o carte? Situații. Dar situațiile nu au nici o semnificație în sine. Ceea ce contează e sentimentul cu care aceste situații sunt exprimate, imaginația, atmosfera, lumina, în definitiv interpretarea lor. Or, interpretarea literară a unor fapte n-are nimic de-a face cu interpretarea cinematografică a acelorași fapte. E vorba de două moduri de exprimare complet diferite.” La fel de categoric, pe drept cuvânt, este și Orson Welles: „«Procesul» nu este o ecranizare, ci o interpretare a operei literare în care partenerul meu este Kafka”. De aceea, folosirea termenului de „ecranizare”, în cazul unei opere de artă cinematografică care are ca sursă o operă literară sau aparținând altei arte, este improprie. În cazul acesta putem vorbi doar despre o re-creare, termenul de „ecranizare” fiind depreciativ, denumind, de fapt, o vizualizare, o preluare cantitativă și vulgarizatoare a unei surse literare. De aceea, este de neînțeles reproșul pe care i-l aducea Stanislav Lem lui Andrei Tarkovski privind filmul „Solaris”. Ridicule au fost și reproducerile lui Geo Bogza privind filmul „Jacob” al lui Mircea Daneliuc. Elegant, creator, au înțeles raportul între literatură și film, autorii „noului roman francez” și regizorii „noului val francez”. Alții, dimpotrivă, subliniază rolul hotărâtor al scenariului în procesul de creare a operei cinematografice. Dar, Charles Chaplin mărturisea că, de cele mai multe ori, deși elaborat riguros, scenariul era ignorat pe platourile de filmare unde, de obicei, se improviza, iar alteori nu se folosea,

deliberat, nici un scenariu. Luchino Visconti folosea scenarii alcătuite cu precizie. Vsevolod Ilarionovici Pudovkin, unul dintre remarcabilii teoreticieni ai artei filmului, pune accentul pe acel fel de scenariu care trebuie să contureze, foarte amănunțit, viitoarea structură de montaj a filmului, „scenariul de fier”. În 1935, în SUA, se înființează „Asociația scenariștilor de film” din dorința ca scenariștii să devină o forță în peisajul cinematografic. Să mai amintim că numeroși scriitori, ca autori de scenarii, au adus o contribuție substanțială la înălțarea prestigiului artei cinematografice? (Jean Paul Sartre, Jean Anouilh, Alain Robbe Grillet, Bertholt Brecht, Tennessee Williams, John Steinbeck etc.)

Dimpotrivă, alții acordă importanță montajului, ca Dziga Vertov (Denis Arkadievici Kaufman) sau Lew Vladimirovici Kuleșov, un alt strălucit teoretician, pentru care montajul este un mijloc narativ. Și V. I. Pudovkin consideră montajul ca pe cel mai important element al limbajului cinematografic. La fel și Serghei Mihailovici Eisenstein care elaborează o amplă teorie privind importanța montajului. Un alt valoros teoretician, Bela Balasz, vorbește despre „montajul creator” sau „foarfecele poetic”, adică selectarea fotogramelor după un criteriu creator care influențează decisiv opera cinematografică, impunându-i un ritm specific și pe care o transformă într-o „muzică optică”.

Și totuși, ce este cinematograful?

Alții susțin pe bună dreptate, și ei, că filmul este prin excelență o artă a imaginii. Ne conving străluciți operatori: americanul Gregg Toland, care semnează imaginea capodoperei „Cetățeanul Kane” (1940, r. Orson Welles), descoperă tonalități imaginii în funcție de gen și care aplică strălucit profunzimea câmpului cu valoare estetică; Andrei Moskvin, operator de tendință expresionistă, punând accentul pe cadraj și iluminare; de asemenea, Eduard Tissé, operatorul constant al lui S. M. Eisenstein sau Arthur C. Miller, renumit pentru imaginea alb-negru; la fel, Fritz Arnö Wagner, exponent al imaginii expresionismului și kamerspiel-film-ului și care a înscris o pagină de primă valoare în istoria cinematografului prin efectele de clar-obscur. Aceste curente, tipic nordice, tipic germane, nici nu pot fi concepute fără una dintre trăsăturile lor definitorii, clar-obscurul. Operatorul lui Ingmar Bergman, Sven Nikvist, a arătat calități deosebite în ceea

ce privește valoarea estetică a imaginii, rolul ei hotărâtor în conturarea operei cinematografice („Fragii sălbatici”, Suedia, 1956), și tot în efectele de lumină. Imaginea semnată de Vadim Iusov în filmele lui Andrei Tarkovski de la „Compresorul și vioara” (1961), „Solaris” (1970-1971), înseamnă nu numai subtile implicații estetice, ci și morale și filosofice. Să-l amintim și pe compatriotul nostru Călin Ghibu, îndeosebi în filmele lui Mircea Daneliuc. Imagine și ritm, interior bineînțeles, iată două aspecte care pot prefigura un specific al artei cinematografice și care, insistent, pot fi luate în considerare.

Nu putem neglija însă și alte elemente componente ale artei cinematografice ca muzica pe care Nino Rota, unul dintre cei mai valoroși compozitori de muzică de film din istoria cinematografeiei, cel care a semnat muzica pentru filmele lui F. Fellini, de la debut, „Șeicul alb” (1952) și până la „Repetiție cu orchestră” (1980), anul morții sale, o considera nu un simplu comentariu, ci element de structură, însoțind și sugerând structuri afective, mentale, estetice. Dar nu putem în același timp să nu nuanțăm, și anume, că numeroase capodopere aparțin perioadei „marelui mut”.

În descoperirea unui specific al artei cinematografice nu putem neglija, ba dimpotrivă, rolul actorilor. Numai estetica actorului de film, evoluția ei, și ar însemna o lucrare de sinteză de largi proporții. Marile școli cinematografice au descoperit actori pe măsura cerințelor lor, dar și mari actori au impulsionat arta filmului, în ansamblu. Să-i amintim măcar pe Sir Laurence Olivier, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Monica Vitti, Marlene Dietrich, Cathérine Deneuve, Vittorio Gassman, Marcelo Mastroianni, Nikolai Cerkasov, Inokentie Smoktunovski, Toshiro Mifune, Henry Fonda, Charles Chaplin, Al Pacino, Dustin Hoffman, Robert de Niro, Jack Nicholson etc. Există o artă a actorului de film nuanțată sau chiar diferită de arta actorului de teatru? Nord-americanii, hiperspecializați și în „industria cinematografică”, au înființat școli speciale pentru actorii de film. Una dintre cele mai renumite este și „Studioul actorilor”, fondat în ziua de 3 iulie 1948 de Elia Kazan, Lee Strasberg și Ceryl Crawford, ale cărei cursuri le-au urmat toți actorii valoroși ce s-au afirmat în deceniile 5-6-7.

Mai trebuie să luăm în considerare și scenografia, costumele, coloana sonoră, efectele speciale. Nu întâmplător AWARDS („Academia de

științe și arte cinematografice” din SUA), în prezent, acordă 14 premii Oscar pentru 14 compartimente ale artei filmului.

Rezultă, prin urmare, că cinematograful este o artă de sinteză, fiecare element ce concurează la finalizarea ei fiind important în felul lui. Și, dintr-o dată, rolul celui care armonizează toate aceste elemente, atât de disparate, ne apare ca decisiv: REGIZORUL.

Dar ce este, totuși, cinematograful?

O definiție cât de cât corectă sau exactă, poate oricum satisfăcătoare, care să cuprindă toată complexitatea fenomenului, nu s-a formulat. Ca și în cazul altei torturante întrebări: „Ce este literatura?” sau „Ce este pictura?” sau „Ce este muzica?”. În imposibilitatea încheșării unei definiții stă și puterea de seducție, de fascinație a operei cinematografice, ca și a operei literare etc. Și căutarea unei definiții este și ea, un aspect de loc neglijabil al confruntării de idei, de opinii, de sugestii ce însoțesc destinul oricărei opere de artă. Argument pentru ceea ce se poate numi „relativismul operei de artă”. Relativism ce confirmă o stare fundamentală a operei de artă: libertatea. Dar și permanenta ei actualitate. Dar și straniețea și misterul ei ce sporesc cu fiecare lectură.

Aparatul de luat vederi, parte componentă, necesară dar nu și suficientă a „bazei tehnico-materiale” a „limbajului cinematic”, permite folosirea și finalizarea unor tehnici, a unor metode, a unor procedee, a unui instrumentar, a unor pârghii care devin elemente de structură ale produsului cinematic, în cazul dorit, ale „operei de artă cinematografică”.

AMORSA. Este un element compozițional care constă din plasarea, în prim-planul cadrului, a unui detaliu, variat ca proveniență (personaj, obiect) și care are scopul de a sublinia importanța relației dintre planuri și, prin aceasta, de a imprima imaginii profunzime, de a o încălca, în definitiv, cu unele sensuri, cu unele semnificații;

ANAMORFOZA. Această operațiune aparține opticii și are menirea să înregistreze, pe o peliculă cinematică normală (35 mm.), o imagine corespunzătoare ecranului lat. Dezavantajul fiind că verticala rămânând neschimbată, iar orizontala, micșorându-se, trebuie să se recurgă la o operațiune inversă, de restabilire a

proporțiilor, operațiune numită DEZANAMORFOZA. Dar anamorfoza poate fi folosită pentru anumite efecte, de asemenea, cu finalizare estetică, poetică sau pentru a sugera un sens anume;

ANIMAȚIE. Prin acest procedeu se fixează, pe peliculă, fie prin fotografiere, fie prin desenare sau prin alte metode, diversele faze statice, dar succesive, ale unei mișcări, operațiune urmată de proiectarea imaginilor obținute cu o viteză normală de 24 fotograme pe secundă. Procedoul este folosit, frecvent, și în filmul de ficțiune cu actori etc. ;

BLENDĂ. Este o suprafață metalică, de obicei cu dimensiunile de aproximativ 1 m.x 1 m. și care se folosește, prin calitatea ei de a difuza lumina, fără stridente, în filmările exterioare cu scopul de a sugera umbra;

BLIMP. Este o carcasă, insonoră, în interiorul căreia se introduce aparatul de filmat în cazul unor filmări cu „priză directă”, fiind vorba de sunet, pentru a elimina zgomotul produs de mecanismul de antrenare a peliculei. De exemplu, la noi, un remarcabil film, realizat în „priză directă” de sunet, este „Probă de microfon”, 1980, r. Mircea Daneliuc;

CADRU. Este o unitate dramaturgică, indivizibilă, a produsului cinematografic, unitate înregistrată fără oprirea aparatului de filmat. În cazul copiei pozitive, montate, fiecare fragment de peliculă, cuprins între două tăieturi, formează un CADRU. Un CADRU, însă, poate avea un număr variabil de fotograme. O succesiune de CADRE care înfățișează o acțiune distinctă se numește SCENA. Scenele, în totalitatea lor, care sunt legate prin refula aristotelică a celor trei unități, de loc, de timp, și de acțiune, poartă denumirea de SECVENȚĂ. Fiecare cadru este turnat dintr-un unghi diferit sau cu variate mișcări de aparat. Sunt cazuri când întreaga secvență este filmată deodată, secvența având, astfel, un montaj interior. În această situație, durata secvenței coincide cu durata cadrului. Bineînțeles, în funcție de mai mulți factori (poziția aparatului de filmat, unghiul de cuprindere al obiectivului etc.) CADRUL poate avea diferite formate, formate ce se caracterizează prin raportul laturilor. De exemplu, pentru cadru normal, raportul este de 1 /1,60 , iar pentru cadru cinemascop raportul este de 1/2,35;

CADRU FIX. Se obține prin filmarea realizată cu aparatul de filmat în poziție imobilă. Procedul se folosește în numeroase cazuri, în funcție de necesitățile cerute de procesul complex al finalizării produsului cinematografic;

CINERAMA. Se referă la o metodă cu aplicabilitate dublă, la filmare și la proiecția panoramică. În cazul acesta se filmează, concomitent, cu trei aparate;

CIRCORAMA. La fel, este o metodă cu dublă aplicabilitate, la filmare și la proiecție, complet panoramică, adică de 360°. În acest caz se filmează cu 11 aparate cu peliculă îngustă. Proiecția are loc în sală circulară, formată din 11 ecrane. Vizionarea se realizează numai în picioare;

COLOANA SONORĂ. Această sintagmă are motivație strict estetică, deci partea de executare tehnică trebuie să fie ireproșabilă. Coloana sonoră cuprinde toate fenomenele acustice, de la vocea umană la muzică, de la sunete și zgomote naturale la cele artificiale. Coloana sonoră are o contribuție hotărâtoare, după cum hotărâtoare poate fi și lipsa ei, în cazul filmului mut, în procesul complex și complicat al receptării și asimilării produsului cinematografic;

COMENTARIU. Este un text complementar imaginilor, text rostit de o persoană din afara filmului, și care are fie o funcție didactică, fie una estetică, când este folosită în filmul de ficțiune;

CONTRA-CÂMP. Este un cadraj care se efectuează dintr-un unghi de filmare opus celui din cadrajul precedent, adică opus CÂMPULUI precedent. Prin folosirea alternanței câmp /contra -câmp se realizează, ceea ce se numește UNGHIURI CORESPONDENTE. Este un procedeu foarte des folosit ca, de exemplu, în scenele când stau de vorbă două personaje;

CONTRAPLAN. Acest procedeu este un procedeu de montaj și constă din alternarea cadrelor filmate cu aparatul fixat în unghiuri de filmare opuse. Procedul, schimbând funcția dramaturgică a unui element din subiect sau a unui personaj, îndeosebi, se folosește la filmarea dialogurilor;

CONTRAST. Este evident că acest procedeu, acest important parametru al imaginii are, ca efecte, în cazul receptorului, o anumită gradație, o anumită nuanțare, o anumită disociere. Contrastul poate

fi raportat la diferite componente ale produsului cinematografic: subiect, culoare, iluminare, personaje, dialog etc. ;

CONTRE-JOUR. Această metodă, de iluminare, constă în așezarea personajului între aparatul de filmare și sursa de lumină. De obicei, iluminarea în contre-jour este combinată cu o iluminare slabă, din față, iluminare ce se realizează, cu ajutorul unor proiectoare auxiliare sau a unor blende, obținându-se, astfel, o deschidere ușoară a umbrelor;

DECOR CINEMATOGRAFIC. Este un complex format din elemente constructive, decorative și utilitare, având ca scop să creeze cadrul și fundalul în vederea desfășurării secvențelor filmate;

DESCHIDERE RELATIVĂ sau APERTURĂ. Este raportul dintre diametrul pupilei de intrare, adică a diafragmei și distanța focală a obiectivului. Apertura determină luminozitatea obiectivului, în fond, capacitatea acestuia de a valorifica cât mai mult energia luminoasă care pătrunde în obiectiv;

DIAFRAGMA. Este un ecran opac care este prevăzut cu un orificiu, cu un diametru variabil, ecran care este plasat în interiorul obiectivului permițând reglarea fluxului de lumină ce impresionează materialul fotografic. Închiderea diafragmei permite creșterea profunzimii de claritate, dar o închidere excesivă are ca efect scăderea calității imaginii și aceasta datorită accentuării fenomenelor de difracție;

DISTANȚA FOCALĂ. Caracterizând raportul dintre dimensiunea obiectului din natură și imagine, determinând și profunzimea de claritate, distanța focală este cel mai important parametru al obiectivului fotografic;

DOLLY. Este considerat, cu justificare deplină, ca fiind unul dintre cele mai importante mijloace auxiliare ale filmului. El definește o macara de dimensiuni reduse, combinată cu un cărucior de „traveling”. Platforma este prevăzută cu un sistem de susținere a aparatului de filmare permițând răsucirea și înclinarea acestuia. Acest complex este manevrat de „cameraman” și de „asistentul” său. De măiestria, siguranța și flexibilitatea manevrărilor depinde foarte mult calitatea filmărilor;

EFFECT DE NOAPTE. Este o metodă de filmare, la lumina zilei, prin care imaginea finală dă senzația că este obținută pe un clar de lună.

Se folosesc, în această metodă, anumite filtre la filmare, iar la copiere, tot prin filtre, se obține mărirea densităților pozitivului;

EFECTE SPECIALE. Sunt procedee tehnice prin care se imită unele fenomene naturale sau unele evenimente periculoase ca, de exemplu, explozii, incendii etc. ;

ELECTRONIC CAM. Prin acest procedeu este posibilă realizarea montajului, dintr-o secvență, direct, în procesul de filmare. La filmările obișnuite, „cadrele” din care se compune o „secvență” se realizează separat, după care se efectuează montajul. La procedeul „Electronic Cam” se folosesc trei aparate de filmare, așezate în puncte diferite. Funcționând concomitent și sincron, aparatele, prevăzute cu un sistem de video-captare, se mișcă independent și sunt utilizate cu obiective cu distanțe focale diferite. Imaginile, astfel obținute, sunt transmise, de către cei trei „cameramani”, prin canale TV, la cabina regizorului care le selectează și comandă montajul dorit. Această metodă se folosește, mai ales, în sistemul TV;

ETALONARE. Prin această operație se stabilesc condițiile de copiere a unui material cinematografic. Pentru filmele alb / negru se stabilește „intensitatea” luminii de copiere, iar pentru filmele color se reglează combinația de filtre colorate, prin care trece lumina de copiere, astfel reglându-se „culoarea” luminii. Prin numeroase artificii, imaginea poate fi denaturată obținându-se variate efecte artistice ca, de exemplu, de coșmar, de vis, de basm etc. Copia care corespunde, întocmai, concepției artistice a regizorului, se numește „copie-etalon” și este păstrată în cadrul laboratorului;

EXPONOMETRIE. Această denumire este dată operațiunilor prin care „se stabilește” și „se realizează” cantitatea optimă de energie luminoasă care trebuie să impresioneze materialul fotografic pentru a obține, din punct de vedere tehnic, imaginea cea mai corectă. Din punct de vedere cantitativ, efectul fotografic este determinat de anumiți factori ai exponometriei și anume: intensitatea iluminării obiectului, coeficientul de reflexie al acestuia, deschiderea diafragmei, durata de expunere, sensibilitatea peliculei și coeficientul de transmisie al filtrului, atunci când acesta este folosit. Dar sunt și anumiți factori, principali, reglabili, ai exponometriei în funcție de filmări: iluminarea, la filmările de interior, diafragma și deschiderea obturatorului, la filmările de exterior, unde iluminarea este impusă.

Exponometrele sunt aparatele prin care se măsoară parametrii luminoși ai sursei și ai obiectului, ele realizând și condițiile de expunere. Pentru filmele color se măsoară și compoziția spectrală a luminii;

FILM PE DOUĂ BENZI. Este acea etapă intermediară a realizării filmului în perioada de „montaj-sonorizare”. După ce se realizează montajul „imaginii”, „post-sincronul” de dialog și montajul dialogului, are loc vizionarea filmului pe două benzi, și anume: „banda de imagine” și „banda de dialog”, în acest caz neefectuându-se reglajul de volum și reglajul de tonalitate;

FILM PE PATRU BENZI. Este tot o etapă intermediară a realizării filmului în perioada de „montaj-sonorizare”. În această etapă se încheie montajul, adică „imaginea”, „dialogul”, „zgomotele” sincrone și „muzica” sunt montate în sincron și, astfel, filmul este pregătit pentru „mixaj”;

FILMĂRI INVERSE. Este un procedeu al „filmării combinate”, care constă în inversarea ordinii cronologice a tuturor evenimentelor din acțiunea filmului. Această operațiune, care este un efect, poate fi realizată prin următoarele căi: chiar în timpul filmării, prin inversarea sensului de mișcare a peliculei; tot în timpul filmării, răsturnând aparatul, cu capul în jos, generând un efect de filmare din oglindă, prin inversarea raportului stânga-dreapta; în laborator, prin metoda „copierii optice” care constă în deplasarea, în sens invers, a „dup-pozitivului” („duplicatul-pozitiv”) și a peliculei virgine pe care se obține „dup-negativul” („duplicatul-negativ”), la rândul lui obținut pornind de la „negativul original” (în general, această operațiune se numește „contratipare”). Filmările inverse se folosesc fie pentru efecte comice, fie pentru înlocuirea unor imagini reale care, pentru a fi filmate, incumbă unele pericole (sărituri înalte, ciocniri de vehicule etc.);

FILMĂRI COMBinate. Aceste metode se bazează pe folosirea unor aparate de filmat și procedee de prelucrare speciale, în următoarele scopuri: realizarea unor imagini sau mișcări denaturate sau care nu există în realitate (inversarea sensului de cădere a unui obiect, a unui personaj, inversarea sensului curgerii unui lichid etc. , apariția sau dispariția, pentru un timp oarecare, a unui personaj sau personaje, a unui obiect sau a unor obiecte, realizarea dedublării de personaje, de

oameni-liliputani, de uriași etc.); realizarea unor imagini normale care, în cazul unor filmări obișnuite, ar periclita securitatea actorilor sau a figuranților (căderi în gol, lupte pe acoperișuri, incendii, inundații, cutremure etc.); realizarea unor scene care au ca fundal exterioare din locuri îndepărtate (complexe arhitectonice, monumente, peisaje etc.). Dintre numeroasele procedee folosite pentru „filmările combinate” se pot aminti: procedee elementare (filmarea inversă, înlănțuirea, stop cadrul, fondul de închidere și de deschidere); suprapunerea în perspectivă, constând din așezarea, în apropierea aparatului de filmat, a unei machete, a unei fotografii, a unei picturi, a unui desen, într-o astfel de poziție încât să dea senzația integrării în planul acțiunii, completând dimensiunea decorurilor, introducând noi elemente scenografice, eliminând altele, creând personaje gigantice etc. ; desenul și macheta de completare. Se bazează pe folosirea de cașeuri și contracașeuri, adică a măștilor și a contramăștilor, cu aceleași scopuri ca și în cazul suprapunerii în perspectivă, simplificând filmările cu actori și înlesnind filmarea cu diafragma deschisă: retroproiecția. Un ecran translucid se așează ca fundal pe care se proiectează imaginea filmată; frontoproiecția, caz în care fundalul este proiectat în direcția de filmare, pe un ecran special. Aceste ultime două procedee se folosesc la realizarea filmărilor cu fundal în mișcare (interioare de vehicule cu ferestre etc.); filmarea cu oglinzi, obținându-se dedublarea personajelor, introducerea sau eliminarea unor elemente de decor etc.; masca mobilă pentru efecte de trucaj; animația etc. ;

FLOU. Se caracterizează prin suprapunerea unei imagini difuze peste una clară. Ca efect vizual, flou-ul se obține cu ajutorul unor filtre speciale de tip Duto, care constau dintr-o placă de sticlă incoloră pe a cărei suprafață se află inele concentrice difuzate. Efectul vizual de flou se amplifică în funcție de numărul de inele, adică, în funcție de raportul dintre suprafața difuzată și cea netedă;

FONDU. Acest procedeu constă fie din întunecarea continuă imaginii, la sfârșitul cadrului și, în cazul acesta este vorba de fondu de întunecare, fie în apariția continuă a imaginii din întuneric, în acest caz fiind vorba de fondu de deschidere. Acest procedeu se obține, în mod curent, în două moduri: prin contratipare, pe o mașină de copiat având un mecanism care asigură deschiderea sau

închiderea treptată a obturatorului sau direct, din filmare, cu ajutorul aparatelor de platou, prevăzute cu un mecanism de închidere treptată a obturatorului. Combinând fondu de închidere cu cel de deschidere, la două cadre consecutive, se obține „înlănțuirea” sau „anșeneul”;

FONOGRAMA. Este vorba de înregistrare sincronă, direct pe peliculă a sunetului realizat. Fonograma este de două feluri: 1. fonograma optică. Se obține prin proiectarea unui fascicul modulat, pe suprafața peliculei nefolosite, în timp ce aceasta se deplasează cu o viteză constantă. În procesul de redare, fonograma optică este iluminată cu un fascicul de intensitate și lățime constante, lumina modulată de fotogramă fiind captată de o fotocelulă; 2. fonograma magnetică. În acest caz se folosesc unele utilaje care, din punct de vedere funcțional, nu se deosebesc de magnetofonele obișnuite.

Acest tip de fonogramă se folosește la filmele de 35 de mm. , pentru ecran normal și ecran lat, fără sunet stereofonic.

Acest tip de fonogramă se folosește la toate sistemele de stereofonie cât și la filmele pe peliculă îngustă, pe 8 mm. , în special, și pe 16 mm. ;

FOTOGRAMA. Este o imagine statică, înregistrată pe peliculă, la anumite intervale de timp și reprezintă fotografii ale subiectului, în fazele succesive ale mișcării acestuia. Prin proiectarea fotogramelor obținute, într-o anumită cadență, cel puțin 10-15 fotograme pe secundă, astfel se reconstituie mișcarea inițială, fiind unitatea indivizibilă a imaginii cinematografice. Dar fotograma este și o unitate de măsură, indicându-ne viteza de mișcare a peliculei la filmare și la proiectare, decalajul admisibil dintre imagine și sunet, fenomen numit asincronism, durata unor mișcări și a unor sunete etc. ;

GENERIC. Este un grupaj de titluri care îi prezintă, parțial sau integral, pe realizatorii filmului. După felul cum sunt concepute literele, fondul de imagine și sunetul și după locul care îi este rezervat în montaj, la început, în interiorul filmului sau la sfârșit, genericul contribuie la sugerarea sau la sublinierea atmosferei generale a filmului sau a unor aspecte anume;

GRANDANGULAR. Este un obiectiv de filmare, cu o distanță focală scurtă. Se caracterizează printr-un unghi de cuprindere mare și

profunzime de claritate ridicată. Se folosește: la planuri generale cu subiect desfășurat în adâncime; la accentuarea mișcărilor de apropiere și de îndepărtare față de aparatul de filmare; la accentuarea dimensiunilor unor obiecte sau a unor persoane aflate în prim-plan sau în plan apropiat; la diformarea trăsăturilor feței, la portrete; la panoramări rapide la subiecte cu contrast propriu ridicat, evitându-se efectul de stroboscopie; la sublinierea unghiului subiectiv la filmările cu plonjeu și cu contraplonjeu etc. ;

HALOU DE REFLEX. Este reprezentat de irizații, pete sau cercuri strălucitoare care apar în imagine, la unele filmări în contre-jour. În acest caz, pe peliculă se formează imagini parazitare, distorsionate ale sursei care dau haloul. Prin urmare, deși haloul de reflex este o defecțiune tehnică, provocat, se obțin anumite efecte artistice;

ILUMINARE. Sursele de lumină care se folosesc în complexul proces de filmare, fiecare au următoarele caracteristici: a. Intensitatea de iluminare pe care o creează la nivelul subiectului; b. Dimensiunile petei de lumină; c. Gradul de difuzie al fasciculului; d. Unghiuri de incidență față de suprafața subiectului; e. Unghiul de incidență față de direcția de filmare. Dacă „punctele a și b” reprezintă parametri cantitativi, parametrii ceilalți, de la „punctele c, d și e”, sunt calitativi. Astfel, parametrii de la „punctele c și d” scot în relief forma și factura suprafeței obiectivului filmat, iar parametrul de la „punctul e” determină, într-o bună măsură, funcția dramaturgică a iluminării. Bineînțeles, alegerea și îmbinarea parametrilor amintiți influențează, într-un fel sau altul, subiectul. Lumina, furnizată de diferite surse, poate avea următoarele funcții: a. Lumina-cheie, care determină expunerea materialului fotografic; b. Lumina de umplere care, împreună cu lumina-cheie, determină contrastul de iluminare; c. Lumina de contur, în cazul contre-jour-ului și d. Lumina de efect care, laolaltă, subliniază forma și dimensiunea subiectului; Lumina fundal, care scoate în relief decorul etc. Prin iluminare, pentru fiecare element din subiect, se pot realiza: a. Umbre proprii, pe suprafața obiectului respectiv și b. Umbre proiectate pe alte elemente din subiect. În primul caz se permite perceperea formei și facturii obiectului, iar în al doilea caz se permite caracterizarea dimensiunilor și poziției obiectului. Când filmările au loc în exterior se alege, după scopul propus, o anumită oră de filmare, folosindu-se

blende și unele surse auxiliare de lumină. Când filmările au loc în interioare și în exterioare, noaptea, se folosesc variate corpuri de iluminare ca, de exemplu, proiectoare, reflectoare etc. cât și diverse mijloace pentru reglarea sau obturarea fascicului de lumină ca, de exemplu, difuzoare, voleuri etc.;

INFRAROȘU. Este un procedeu de filmare în care se folosește o peliculă care nu este sensibilă decât la lumina infraroșie. Se folosește, de asemenea, și un filtru special pentru următoarele scopuri: a. Pentru a obține o imagine de bună calitate în condiții de proastă vizibilitate ca ceață, fum etc. ; b. În cazul unor filmări de la mare distanță, cu teleobiective puternice și cu voal atmosferic pronunțat; c. Atunci când se dorește denaturarea aspectului general al imaginii ca, de exemplu, transformarea verdei vegetației în alb, scoaterea în evidență a vinișoarelor de pe fețele personajelor etc. ;

INSERT. Este reprezentat de un cadru fix sau de o scurtă scenă, animată, inclusă în desfășurarea acțiunii. În acest sens, de obicei, se folosesc peisaje, aspecte din circulație, reproduceri, fragmentar sau nu, a unor pagini de ziar sau tăieturi, scrisori, clădiri etc. În perioada filmului mut, în locul dialogului, se foloseau, frecvent, inserturile. De reținut că mișcarea „kamerspielfilm” , deși aparține filmului mut, a eliminat inserturile;

ÎNLĂNȚUIRE (anșeneu). Acest procedeu constă în trecerea continuă de la o imagine la alta, prin suprapunerea lor temporară. Procedeu este folosit pentru: a. Sugerarea scurgerii timpului între două secvențe; b. Asigurarea unui respiro între secvențe care nu au racord de montaj. Procesul de înlănțuire se realizează din contratipare astfel: după cele două negative se copiază câte un pozitiv intermediar, după care, cele două pozitive intermediare se copiază pe câte un negativ intermediar, cel dintâi cu un fondu de închidere la sfârșit, iar celălalt cu un fondu de deschidere la început. Cele două fondu-uri se suprapun. După obținerea negativului intermediar, acesta se montează în negativul filmului. Sunt aparate care realizează direct, din filmare, înlănțuirea;

ÎNREGISTRAREA SUNETULUI. Înregistrarea primară a sunetului se face în mai multe moduri: 1. priză directă. În general, se folosește la înregistrarea dialogurilor, aparatul de filmare funcționând sincron cu magnetofonul; 2. filmări cu bandă ghid. Aici se folosește un ton

pilot, înregistrarea fiind sincronă sau putând fi sincronizată. Se folosește pentru reconstituirea replicilor, a improvizațiilor sau a unor sunete nearticulate. Folosindu-se banda-ghid, după aceea se poate efectua post-sincronul de dialog; 3. sunetul separat. Zgomotele care nu pot fi reproduse ulterior se înregistrează la locul de filmare; 4. procedeul Playback. Acest procedeu se folosește atunci când ritmul mișcărilor de pe scenă este determinat de muzică; 5. Post-sincronul de zgomote. Acest procedeu are loc în mod asemănător cu post-sincronul de dialog. În acest caz, actorii sunt înlocuiți cu specialiști care să poată reproduce zgomote sincron cu imaginea proiectată; 6. fonotecarea. În acest caz, zgomotele de ambianță, asincrone, ca, de exemplu, galop de cai, sunete naturale sau din ambianța citadină sau rurală etc. sau cele sincrone ca, de exemplu, împușcături, canonade, explozii etc. se păstrează în fonotecă și sunt folosite la nevoie. Cele alese sunt reînregistrate pe bandă magnetică și copia obținută se montează în coloana sonoră; 7. înregistrarea muzicii. Operațiunea aceasta se efectuează în studioul de sunet (ton studio), studio care dispune de mai multe canale de înregistrare, pentru ansambluri, soliști, grupuri vocale sau instrumentale;

KINORAMA. Este un procedeu de filmare și de proiecție pentru ecran panoramic;

MACARA DE FILMARE. Este un mecanism complex, asemănător dolly-ului, dar care poate asigura ridicarea aparatului de filmare până la o înălțime de 6-7 m. Ridicarea, coborârea, deplasarea în linie dreaptă și panoramarea circulară pe rază fixă, cu ajutorul acestui mecanism, pot contribui la reușita artistică a procesului de filmare;

MASA DE MONTAJ. Montajul filmului se realizează pe acest utilaj, această operațiune, care permite vizionarea imaginii, redarea fonogramei optice sau magnetice, fie că sunt înregistrate pe aceeași bandă cu imaginea sau pe bandă separată, derularea sincronă a benzilor, în ambele sensuri, cu viteză variabilă, numărarea fotogramelor etc. este, într-o bună măsură, hotărâtoare pentru valoarea artistică a viitorului film;

MASCĂ MOBILĂ. Acest procedeu constă din filmări combinate pentru a se obține unele trucaje ca, de exemplu, căderi de la înălțimi variabile, dublări de personaje. Filmările se fac simultan, pe două pelicule, una obișnuită, iar cealaltă care să aibă un contrast foarte

ridicat și cu o anumită sensibilitate spectrală. Urmează, apoi, un proces destul de complicat de finisare;

MIȘCĂRI DE APARAT. Un procedeu foarte important care constă în modificarea poziției aparatului sau a unghiului de filmare, folosit în foarte variate împrejurări, de la urmărirea unui subiect mobil la montajul interior al unei secvențe. Deplasarea aparatului se poate face fie manual, fie cu sprijinul unor vehicule sau utilaje speciale ca dolly, macara de filmare, cărucior de traveling. Multe mișcări de aparat se fac combinând, de exemplu, traveling-ul cu panoramarea orizontală etc. Alegerea obiectivelor este, de asemenea, foarte importantă pentru ca mișcările de aparat să aibă o cât mai reușită valoare artistică;

MIXAJ. Această operațiune, care înseamnă finisarea coloanei sonore, constă în unificarea tuturor benzilor de sunet care au fost realizate prin diverse metode de înregistrare a sunetului.

MONTAJ. Această operațiune este decisivă, prin importanța ei, folosită în etapa finală a prelucrării peliculei în laborator. Aici, regizorul își exprimă concepția în ceea ce privește realizarea filmului. Operațiunea constă din asamblarea fragmentelor de bandă-imagine și bandă-sunet, într-o succesiune anumită, hotărâtă de autorul filmului;

MONTAJ SONORIZARE. După montarea imaginii, operațiune asigurată de regizor și monteur, se pune de acord imaginea cu coloana sonoră. Acum se realizează postsincronul de dialog, se finisează montajul de imagine, postsincronul de zgomote, montajul zgomotelor sincrone, fonotecarea, înregistrarea și montajul muzicii, mixajul și transpunerea. După montajul – sonorizare, filmul este pregătit pentru realizarea copiei standard;

MUZICA DE FILM. Poate fi originală sau ea poate consta dintr-un aranjament. Nu de puține ori doar un acompaniament formal, neinspirat, muzica trebuie considerată ca un element de structură, contribuind, efectiv, la finalizarea estetică, poetică, a intențiilor, a concepției, a viziunii regizorului;

OBIECTIV. Reprezintă un sistem optic complex care asigură: a. Formarea imaginii, pe peliculă virgină, la aparatele de filmare. În acest caz, obiectivul are următoarele caracteristici: distanța focală, deschiderea relativă, unghiul de cuprindere, contrastul, adică gradul

de difuzare a luminii în interiorul obiectivului, rezoluția (definește capacitatea obiectivului de a reda detaliile fine ale imaginii), claritatea de contur (în acest caz, obiectivul își demonstrează capacitatea de a desena linii de diferențiere între variate detalii de strălucire ale subiectului) etc. și b. Formarea imaginii în planul ecranului, în cazul aparatelor de proiecție;

OBTURATOR. Și acest dispozitiv se folosește atât la aparatul de filmare, cât și la cel de proiecție și constă în întreruperea fluxului luminos în timpul deplasării peliculei. Modificându-se unghiul de deschidere, se permite: a. Reducerea expunerii și b. Realizarea fondu-urilor și a înlănțuirilor;

PANORAMARE. Este operațiunea de răsucire orizontală sau de înclinare verticală, în timpul filmării, a aparatului de luat vederi. Panoramarea are multiple întrebuințări: a. Se urmărește o mișcare; b. Se prezintă locul acțiunii; c. Se caută, în cazul subiectului, unele detalii relevante, avându-se în vedere intențiile regizorului și logica de desfășurare a acțiunii etc. Se folosește și panoramarea rapidă, pe orizontală, scopul ei fiind să scoată în relief desfășurarea, concomitentă, a evenimentelor înainte și după panoramare;

PARASOLAR. Este un adaptor care, fiind așezat în fața obiectivului, nu lasă să treacă acele raze ale sursei de lumină care nu sunt implicate în formarea imaginii. Se folosește, în mod frecvent, în filmările exterioare;

PELICULĂ CINEMATOGRAFICĂ. Este constituită dintr-un material fotografic, sub forma unei benzi flexibile, prezentând un suport transparent, unul sau mai multe straturi sensibile la lumină, în alb / negru sau color și mai multe straturi auxiliare, având rolul să protejeze pelicula de diferite acțiuni ca, de exemplu, zgârieturi, halouri de reflexie etc. Perforațiile peliculei asigură deplasarea în timpul filmării, al copierii și al proiecției. Pelicula cinematografică poate fi clasificată după mai multe criterii: 1. destinația ei. În acest caz se poate vorbi de peliculă cinematografică negativă, pozitivă, reversibilă, dup-negativă, dup-pozitivă; 2. natura materialului suportului. În acest caz ea poate fi inflamabilă și neinflamabilă; c. După tipul și amplasarea perforațiilor, ea poate fi negativă sau pozitivă, pe o parte sau pe ambele părți; 4. după lățime, se folosesc pelicule înguste (2 x 8 mm. , 8 mm. , 2 x 16 mm., 16 mm. etc.),

normală (35 mm.), late (55 mm. , 65 mm. , 70 mm.) etc. Deși alegerea peliculei cinematografice pare a fi o operațiune tehnică, ea are influență directă asupra calității viitorului film;

PLAN. Sunt două situații diferite în care se folosește planul: încadrarea obiectelor și încadrarea figurii umane. Prima categorie, fiind cea folosită, cuprinde următoarele forme de planuri: a. Planul depărtat (Pd); b. Planul general (PG); c. Planul semigeneral (PG 1/2); d. Planul semiapropiat (PS); e. Planul apropiat (PA); f. Planul detaliu (PD). În cazul figurii umane, se disting următoarele forme de planuri: a. Planul întreg (PÎ), în acest caz personajul acoperă între 60% și 90% din înălțimea ecranului; b. Planul american (PA), în acest caz personajul este arătat cu puțin deasupra genunchilor. PA mai poartă denumirea de plan internațional (PI); c. Planul mediu (PM), în acest caz este cuprinsă fața și torsul personajului; d. Prim-planul (PP), în acest caz arătându-se fața și bustul personajului; e. Gros-planul (GP), în acest caz arătându-se o parte a feței personajului. Bineînțeles, prin mișcări de aparat sau transfocare, se poate trece de la un plan la altul, realizându-se o fluentă a filmării, cu efecte artistice evidente și implicații psihologice importante. Cadrul poate fi organizat pe mai multe planuri, obținându-se deosebite efecte estetice, așa cum a procedat, în mod curent, Orson Welles, unul din importanții novatori ai limbajului cinematografic. Acest procedeu se numește „mizanscenă în profunzime”.

PLATOU DE FILMARE. Este o încăpere amenajată anume pentru filmările de interior.

PLATOU EXTERIOR. Reprezintă un spațiu care se amenajează, într-un anumit fel, în scopul filmărilor exterioare;

PROFUNZIME DE CLARITATE. Definește distanța maximă dintre planurile perpendiculare pe linia de fotografiere. Astfel, se poate obține o bună claritate a imaginii. Următorii factori influențează profunzimea de claritate: a. Diafragma. Dacă se închide diafragma, odată cu procesul de închidere a acesteia crește și profunzimea de claritate; b. Distanța focală a obiectivului; c. Distanța dintre obiectiv și planul mai apropiat. Odată cu modificarea profunzimii de claritate, se obțin importante și variate efecte artistice a căror notă comună este expresivitatea;

PROIECȚIE CINEMATOGRAFICĂ. Pelicula cinematografică are înmagazinate două tipuri de informații: vizuală, sub forma unor imagini diferite și auditivă, sub forma unei piste sonore. În sălile cu public, proiecția cinematografică se obține prin mișcarea sacadată a peliculei. Se înțelege de la sine că sălile de proiecție trebuie să îndeplinească anumite condiții ca proiecția cinematografică să poată releva toate calitățile artistice ale filmului;

RACORD. Prin acest procedeu se face legătura dintre două cadre sau secvențe consecutive, între care există un decalaj temporal sau spațial;

REVERBERAȚIE. Acest fenomen constă din reflectarea multiplă a undelor sonore între pereții unei încăperi sau ai unui decor. Spre deosebire de ecou, în care sunetele sunt repetate, în cazul reverberației sunetele ne apar ca prelungite. Acest procedeu are aplicații importante pentru sugerarea sau crearea unor efecte onirice;

RITM. Din felul în care regizorul stabilește o oarecare proporție între compartimentele și elementele care concură la realizarea filmului, din dinamica acestora rezultă o mișcare specifică pe care o numim ritm și care are o deosebită importanță în stabilirea unor valori estetice, poetice, a unui stil;

SCENARIUL. Este proiectul viitorului film care poate avea următoarele înfățișări: a. Sinopsis, adică prezentarea subiectului sub o formă concentrată; b. Continuitatea, reprezentând suita desfășurării viitorului film; c. Scenariu literar, prin care se sugerează structura și atmosfera viitorului film; d. Decupaj. În acest caz, viitorul film este prezentat cadru cu cadru, specificându-se și toate indicațiile necesare procesului de filmare. Acest tip de scenariu este cel mai profesionist. În ceea ce privește raportul între scenariu și viitorul film, de la intențiile scenaristului la finalizarea acestuia în produs cinematografic, părerile sunt contradictorii. În definitiv, hotărâtoare este opera cinematografică;

SCENOGRAF. Este (sunt) autorul (autorii) ambianței plastice, adică al (ai) decorurilor și al (ai) costumelor;

SENSIBILITATE SPECTRALĂ. Este capacitatea materialelor fotografice alb-negru de a înregistra lumina de variate lungimi de undă. În cazul peliculelor negative, distingem: a. Pelicula

ortocromatică este sensibilă la culorile: albastră, verde și galbenă; b. Pelicula pancromatică este sensibilă la toate culorile, în afară de culoarea verde; c. Pelicula ortopancromatică este sensibilă la toate culorile; d. Pelicula infracromatică este sensibilă la lumina albastră, roșie și infraroșie. Negativele pancromatice se folosesc, de obicei, în cinematografie;

STEREOFONIE. Acest procedeu se folosește la înregistrarea și la redarea sunetului și prin el se reconstituie poziția și mișcările sursei sonore în timpul audiției;

STEREOSCOPIE. Acest procedeu se folosește la înregistrarea și la redarea imaginii și face posibilă reconstituirea tridimensională a subiectului, fotografiat sau filmat;

STOP-CADRU. Este un efect cinematografic prin care se stopează mișcarea, pentru un timp scurt, procedeul folosindu-se la filmări combinate. Stop-cadrul contribuie la sublinierea unor momente sau pentru sugerarea sau crearea unei anumite atmosfere;

STOP-CAMERĂ. Prin oprirea bruscă a aparatului de filmat se pot efectua unele modificări privind punerea în scenă, operațiune care se poate face și din montaj. Bineînțeles, și în acest caz, ca și în cel precedent, se pot obține, și se obțin, unele efecte care, bine controlate, au influență asupra valorii artistice a viitorului film;

SUPRAIMPRESIUNE. Este un procedeu de filmare combinată prin care se pot înregistra, pe același material, două sau mai multe imagini. Ca și în cazul reverberației, supraimpresiunea are un rol artistic evident, mai ales în sondarea unor zone obscure, abisale ale eu-lui uman, obișnuită la expresioniști și suprarealiști;

SUSPANS. Un procedeu frecvent folosit, îndeosebi în filmele de acțiune și de analiză psihologică și care constă în introducerea unui moment sau a unei suite de momente cu scopul de a-i sublinia, de a-i mări forța dramatică. Procedeul are importante efecte artistice, dar și pe multiple planuri ale universului interior al receptorului;

TEHNICOLOR. Procedeu de realizare a filmelor color, culorile fiind imprimate în pozitivul final, iar nu în timpul revelării;

TECHNIRAMA. Este un procedeu de filmare și de proiecție pentru ecran panoramic;

TELEOBIECTIV. Fiind un obiectiv cu distanță focală lungă, se folosește în următoarele cazuri: a. La filmări de la distanță; b. La

detașarea primului plan de fundal; c. La comprimarea subiectului; d. La urmărirea unei mișcări complexe. În acest caz, nu se folosește traveling-ul sau macaraua de filmare etc. ;

TODD-AQ. Este un procedeu de filmare și proiecție pentru ecran panoramic. Filmarea are loc pe peliculă negativă de 65 mm. , fără anamorfoză, copia finală realizându-se pe o peliculă de 70 mm. Frecvent folosit, se justifică prin obținerea unei calități superioare a filmelor pe 35 mm. ;

TRANSFOCATOR. Acest fel de obiectiv, cu posibilitatea de a-i varia, în mod continuu, distanța focală se poate folosi la: a. Decuparea bruscă a unui detaliu din subiect; b. Pentru pulverizarea bruscă a unui detaliu care a menținut atenția spectatorului; c. Menținerea în prim-plan a unei persoane a cărei poziție, față de aparat, este variabilă; d. Aproximarea sau îndepărtarea unui subiect fără a se recurge la mișcări de aparat;

TRANSTRAV. Acest procedeu de filmare constă din folosirea simultană și în sens contrar a unui transfocator și a traveling-ului. Prin acest procedeu se păstrează personajul și obiectele în prim-plan. Pentru subiectele desfășurate în adâncimea cadrului se creează senzația de comprimare sau de dilatare a spațiului. Efectele artistice sunt evidente;

TRAVELING. Pentru finalizarea acestui procedeu, aparatul de filmare este deplasat pe orizontală, pe o traiectorie stabilită anterior. Traveling-ul poate fi: a. De urmărire; b. De apropiere; c. De îndepărtare; d. Paralel; e. Circular.

TRUCA. Acest complex utilaj, în raport cu scopul urmărit, este prevăzut cu un aparat de filmare, cu unul sau mai multe aparate de proiecție, piese pentru fixarea unor desene sau cartoane de generic, surse de lumină sau obiective auxiliare etc. Utilajul se folosește la realizarea desenelor animate și a genericelor;

UNGHI DE CUPRINDERE. Este unghiul format de razele marginale de lumină care participă la formarea imaginii subiectului;

UNGHI DE FILMARE. Exprimă, la modul relativ, poziția aparatului de filmat față de planul orizontal și față de subiect;

VISTA-VISION. Este un procedeu de filmare și de proiecție pentru ecran panoramic;

VITEZA DE FILMARE. Exprimă viteza de derulare a peliculei la aparatul de filmare, exprimându-se în fotograme pe secundă, pentru cinematograful sonor viteza de filmare fiind de 24 imagini / sec. ; la filmele pentru TV viteza de filmare este de 25 imagini/sec, iar în sistemul Todd AQ este de 30 imagini / sec. Atunci când vitezele de filmare și de proiecție sunt egale, ritmul mișcărilor de pe peliculă rămâne neschimbat; în cazul în care viteza de filmare este mai mare decât viteza de proiecție, mișcările de pe peliculă apar încetinite; în cazul în care viteza de filmare este mai mică decât viteza de proiecție, mișcările de pe peliculă apar micșorate. Pentru a obține anumite efecte, vitezele pot fi variate, în funcție de intențiile regizorului;

ZGOMOTE. Sunt diferite sunete, de proveniențe foarte variate, care contribuie la îmbogățirea expresivității artistice a coloanei sonore.

Calitatea aparatului de filmat, în întregul lui, a utilajelor și a materialelor, a peliculei, a instalațiilor necesare și folosite pentru complexul proces de realizare a unui film, profesionalismul fiecărei persoane, cuprinsă în acest proces, contribuie, fiecare în parte și toate, laolaltă, la reușita artistică a acestui efort.

Procedeele folosite și amintite aici pentru realizarea filmului, pot și trebuie să fie expresia însușirii desăvârșite a meșteșugului, pentru fiecare în parte, însoțit de talent creator, de inspirație și numai atunci se poate vorbi, nu de confecționarea unui produs, oricât de corect ar fi făcut, ci de crearea unei opere de artă cinematografică. În acest sens, fiecare procedeu poate să devină, și devine, o figură de stil, determinând stilul unui creator, al unei grupări, al unei mișcări, al unei școli, al unui curent, al unei tendințe, al unei epoci, contribuind la elaborarea unei estetici, a unei poetici a artei cinematografice, la diferite nivele, în timp și spațiu, la definirea și particularizarea limbajului cinematografic, ca limbaj de sinteză, de armonizare creatoare, în sistemul deschis al celorlalte limbaje artistice.

Dar, pentru definirea și caracterizarea limbajului cinematografic, a stilisticii, a esteticii, a poeticii artei cinematografice, ca artă de sinteză creatoare, trebuie să avem în vedere stilistica, estetica, poetica tuturor celorlalte șase arte tradiționale care sunt implicate în acest proces.

Începând cu anii '80, la început cu discreție, apoi din ce în ce cu mai multă îndrăzneală și vigoare și, în fine, cu mai multă agresivitate și lipsă de măsură și gust, în procesul de finalizare a produsului cinematografic, s-au folosit computerele. Se poate spune, o revoluționare a limbajului cinematografic care, din păcate, în cele mai multe produse, s-a transformat într-o spectaculoasă paradă de efecte speciale, caracteristică atât de constantă și comună filmului de consum. De aceea, la sfârșitul mileniului doi și la începutul mileniului trei, în cinematografie, mai ales în cea hollywood-iană, se poate vorbi de o contradicție fundamentală între „forma filmului”, senzațională și „fondul filmului” lipsit de suflet și fior spiritual.

Proliferarea filmului de consum este un argument pentru ideea și acțiunea de globalizare a produsului cinematografic, prin specii minore, comedioare, melodrame, filme de aventuri, polițiste, SF, iar pentru televiziune, telenovelele. Dar să nu se confunde globalizarea, un termen, îndeosebi, cu o încărcătură economico-financiară, de consum, cu dimensiunea universală a unei opere de artă cinematografică, dimensiune care rezultă numai din valoarea ei estetică, poetică, din sugestiile, sensurile și semnificațiile morale, filosofice, mitologice și religioase. Și acestea sunt în legătură directă cu mentalitățile, cu sentimentele, cu ideile, cu concepțiile, cu viziunile, cu tradițiile locale filtrate printr-un anumit gust, expresie a sufletului și spiritului unei colectivități, ale unui neam, ale unei națiuni.

Ca și celelalte arte, și arta cinematografică, privită dintr-o largă perspectivă, prezintă același fenomen de unitate în diversitate, prin toate formele ei de manifestare, în timp și spațiu.

BIBLIOGRAFIE

CORNEL CRISTIAN și BUJOR T. RÂPEANU. Dicționar cinematografic. Editura Meridiane. București, 1974

SECOLUL CINEMATOGRAFULUI. Mică enciclopedie a cinematografiei universale. Coordonatori: CRISTINA CORCIOVESCU și BUJOR T. RÂPEANU. Autori: DOINA BOERIU; CRISTINA CORCIOVESCU, IOANA CREANGĂ, RODICA POP-VULCĂNESCU și BUJOR T. RÂPEANU. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989

DICTIONNAIRE DU CINÉMA. LAROUSSE. Sous la direction de
JEAN-LOUP PASSEK assisté de MICHEL CIMENT, CLAUDE
MICHEL CLUNY și JEAN-PIERRE FROUARD. 1995

Pe spații zonale, regionale și continentale, apoi globale, odată cu apariția omului, nu se poate vorbi de sensibile diferențieri dar, în procesul proliferării sale, pornind, în primul rând, de la particularitățile geo-climatice, au început să apară evidente deosebiri în structurile sufletească, mentală și de conștiință, consolidate și stimulate de anumite mentalități, optici, viziuni, concepții, reflectate prin preocupări, obiceiuri, coduri morale, povești, legende, mituri, credințe laice și religioase, în tradiții, în prima treaptă a oricărei culturi, „cultura orală”, apoi preluate și consolidate în „cultura scrisă”.

În natura umană se disting două porniri irezistibile, sub forma a două impulsuri, atitudini, aspirații: dezvoltarea, conservarea și transmiterea acestor tradiții, pe plan local și dialogul, prin multiple căi, cu tradițiile altor colectivități, altor culturi orale și scrise, uneori sub forma unei expansiuni al cărei vehicul pot fi confruntările violente, cuceririle, anexiunile, chiar dacă premisele sunt de altă natură, în mod curent, de ordin strategic sau economic. Cert este că orice cuceritor, pentru a-și consolida și permanentiza prezența, în spațiul care îl interesează, încearcă să distrugă ceea ce, legic necesar, se manifestă ca reacție, tradițiile locale și să le impună pe ale sale. O analiză, în profunzime, a „măririi și decăderii” marilor alcătuiri imperiale din istoria umanității, ne poate oferi îndestulătoare argumente în acest sens: imperiul lui Alexandru Macedon, al romanilor, imperiile coloniale, imperiul lui Napoleon, imperiul țarist, imperiul austro-maghiar, imperiul sovietic, tentativa Axei Roma-Berlin-Tokio. În această analiză trebuie luate în considerare două sentimente fundamentale, complementare, apărute, dezvoltate, consolidate și transmise în acest îndelungat proces, complex și complicat, „patriotismul” și „naționalismul”. Nu întâmplător, aceste două substantive, noțiuni, acești doi termeni, aceste două concepții, deopotrivă și reacții, relații, atitudini, optici, concepții, viziuni, aproape în toate limbile, fac parte din „fondul principal de cuvinte”. Aceste sentimente, complementare, exprimând o unitate în diversitate, una din numeroasele, înălțate pe o solidă temelie morală, sunt osatura, expresia profilului sufletesc, spiritual, determinat, în definitiv, de puritatea sângelui și de structura psihică. De aceea, este îndreptățit să se afirme că „patriotismul”, iubirea pentru locul natal

și „naționalismul”, iubirea pentru colectivitatea, pentru neamul, pentru națiunea din care individul face parte, sunt determinate genetic. Două observații se cuvin: substantivul, noțiunea, termenul, conceptul de „individ” trebuie preluat numai în sensul etimonului latin, „individuum” („Persoană privită ca unitate distinctă față de alte persoane”); prin „patriotism” și „naționalism” nu înțelegem și excesele acestora, xenofobia, în general manifestate prin violență și violențare, o componentă irezistibilă a naturii umane, de obicei folosită ca instrument de manipulare, cu efecte negative dar care, în anumite condiții poate fi stimulativă, prin urmare, pozitivă.

În această analiză trebuie, de asemenea, să se facă distincția între conceptul de „universalitate” (1. Caracterul, însușirea a ceea ce este universal; universalism; 2. Totalitate, generalitate – din lat. „universalitas”; din fr. „universalité”) și „universalizare” („a face să fie universal, a răspândi pretutindeni, a generaliza” – din fr. „universaliser”), recent înlocuit cu un alt termen, „Globalizare”. „Universalitatea”, altfel spus, aspirația spre atingerea acelei înalte trepte de împlinire morală, sufletească, spirituală, prin dialogul culturilor, de aici conceptul de „homo universalis”, se opune, este opus termenului, conceptului de „Globalizare”, o variantă, aparent, nevinovată, a conceptului de „internaționalism”, care presupune cu totul alte metode și obiective, strategice, economice, financiare, al căror vehicul este factorul politico-ideologic. „Globalizarea” care, în fond, într-o accepție morală, ar putea să însemne o mai bună gospodărire a planetei noastre, este o evidentă tendință și chiar o realitate a timpului nostru, cu toate reacțiile firești, continentale, regionale, zonale, locale.

Dar, din nefericire, această tendință, această realitate a zilelor noastre, inevitabilă, căci de ea depinde însăși existența noastră, în viitor, este însoțită de o acțiune, insistent și foarte bine conjugată, de „universalizare”, de „internaționalizare”, de „globalizare”, altfel spus de „nivelare” a artelor, a culturilor naționale. Nu întâmplător, ambele „acțiuni”, urmate, firesc și normal de „re-acțiuni”, sunt, acum, promovate de SUA, liderul Planetei „Terra”, putem spune, prin forța ei economică, financiară și militară, iar nu și cultural-artistică, în sensul de act creator, iar nu în sensul de capacitate de difuzare. Și reacțiile locale, zonale, regionale, continentale, ale statelor europene,

ale Europei, căci acestea ne interesează aici, au apărut cu energie în compartimentul care face obiectul acestor opinii, cultural-artistic. Interesantă este aprecierea regizorului american Woody Allen, privind „expansiunea”, spre „globalizare”, a SUA, în domeniul culturii, apreciere extrasă dintr-un interviu acordat publicației franceze „Le Nouvel Observateur”, în 1992: „Mi-e frică de exporturile pe care le face cu succes America în domeniul culturii. Sunt cele mai proaste. Mi-e frică să nu fie imitate de europeni și japonezi. Sper că vor rezista valului de mediocritate”. Dar se cuvine o disociere: începând din anii '60, anii unei puternice crize la Hollywood, când producția cinematografică este dominată de mediocritate, replica, prin filme de valoare, începe să vină din partea caselor producătoare independente, fenomenul fiind hotărâtor, începând cu anii '70 („În anii '70, filmul american și-a descoperit interesul pentru propria realitate, de la problematică la peisaj, de la tehnică la estetică” – Robert Redford), de când se poate vorbi, cu adevărat, și numai în sensul valorii estetice, poetice, de închegarea „școlii naționale cinematografice americane”. Și o altă disociere se cuvine, în dinamica filmului american, într-adevăr, amestecătoare: prin „film comercial” trebuie să se înțeleagă un film care este rentabil financiar, acesta putând fi o capodoperă sau un produs sub-mediocru, rentabilitatea financiară fiind scopul absolut al producătorilor hollywood-ieni; dar pentru filmul fără nici o valoare estetică, poetică, indiferent că este sau nu rentabil financiar, propunem sintagma, foarte justificată, de „film de consum”.

În antichitate, două practici, două idealuri, două aspirații, dincolo de particularitățile locale, conturează starea de atingere a condiției de „homo universalis”, nu întâmplător aparținând culturii Greciei antice, „kalokagathia” („bine”, „frumos” și „adevăr”) și celei latine („Mens sana in corpore sano”). Ambele, fiecare în felul ei, exprimă aceeași nevoie de echilibru, de armonie. Diferențierile ulterioare, adâncite timp de două milenii, astăzi, pentru noi, europenii, înseamnă o necesară întoarcere la ele, la origini, dar de pe poziția acestor vremuri. Cu toate particularitățile locale, zonale, regionale, se simte nevoia, imperioasă, a unificării Europei prin aceste înalte idealuri exprimate la celelalte nivele intermediare.

Astfel se explică inițiativa Franței, prin omul politic ROBERT SCHUMAN (1886-1963), lider al Partidului „Mișcarea Republicană Populară” (1946-1963), Prim-ministru (1947-1953) și Ministru de Externe (1948-1953) care, prin propunerea sa din aprilie 1950, finalizată în aprilie 1951 prin înființarea „Comunității Europene a Cărbunelui și Oțelului”, apoi lărgită și la alte sectoare. În acest context, în ziua de 9 mai 1950, Robert Schuman propune un plan de pace care constă în punerea sub control internațional a industriilor de război ale Franței și Germaniei, pentru a se preîntâmpina, astfel, izbucnirea unui nou conflict armat. La acest plan, ulterior, au aderat: Italia, Belgia, Olanda și Luxemburg, state care au stat la baza a ceea ce, din 1993, se numește „Uniunea Europeană”. Pentru a da inițiativei un sens adecvat, un simbol, din 1950, ziua de „9 Mai” este sărbătorită, în fiecare an ca „Ziua Europei”. Alcătuită, în prezent, din cincisprezece state, „Uniunea Europeană” acordă importanța cuvenită primirii de noi membri. Acum, „obiectivul major al Uniunii este să construiască o Europă care să respecte libertatea și identitatea tuturor popoarelor care o alcătuiesc. Europa va putea să-și controleze destinul și să joace un rol important în lume, numai unind aceste popoare”. Domnul Romano Prodi, Președinte al Comisiei Europene, s-a exprimat mai clar: „Ceea ce avem de făcut este să construim o uniune a minților și a sufletelor, bazată pe sentimentul de destin comun-conștiința cetățeniei comune europene”.

În domeniul cinematografiei, două sunt inițiativele păstrării, dezvoltării și afirmării particularităților locale, zonale, regionale și continentale, măsuri elaborate de toate țările membre ale Uniunii Europene de Presă și ale Uniunii Europene înseși: diminuarea procentului de filme hollywood-iene admise și, ca și pentru România, din acest an, organizarea, anuală, a „Festivalului Filmului European”.

La inaugurarea primei ediții, anul acesta, cu ocazia acestui important prilej, doamna Karen Fogg, șef al „Delegației Comisiei Europene în România”, a comunicat, prin scris, următoarele: „Spre mijlocul secolului nostru, Europa se găsea devastată de două războaie mondiale, care dovediseră, mai mult ca niciodată, că exacerbară diferențelor dintre popoarele Europei nu poate duce decât la

catastrofă universală. Marii oameni politici ai vremii căutau o reconciliere a acestor diferențe, astfel încât să se poată evita un al treilea război mondial. Soluția cea mai vizionară, făcută publică la 9 mai 1950, era găsirea unității Europei tocmai în diferențele ei; cele două inamice istorice, Franța și Germania, acceptau să coopereze pentru crearea a ceea ce va deveni ulterior, prin alăturarea altor state europene, „Comunitatea Europeană” și, mai târziu, „Uniunea Europeană”. Pentru a sărbători „Ziua Europei”, „Comisia Europeană în România” a organizat un festival al filmului european. A fost un exercițiu cu adevărat european, în care au colaborat strâns ambasadele și centrele culturale din România, reprezentând nouăsprezece țări europene (statele membre ale UE și cele candidate). Filmele sunt produsul cultural contemporan care fascinează atât omul de rând cât și intelectualul. De aceea, nu este surprinzător că lupta pentru păstrarea identității culturale a Europei este strâns legată de vitalitatea cinematografului european. Festivalul Filmului European își propune să ofere cinefililor români o imagine a noii Europe în banalul și exotismul ei, o Europă unită de idealurile comune ale păcii și progresului spre un mâine mai îndestulat pentru generațiile care vin. Căci diversitatea, care fusese odinioară prilej de ură și războaie, devine liantul care îmbogățește Europa și o face unică. Sperăm că, văzând aceste filme, românii să se identifice ca locuitori ai Casei comune europene pe care o construim în fiecare zi”.

1. AUSTRIA. REINHARD SCHWABENITZKY – VERLASSEN SIE BITTE IHREN MANN (TE ROG, PĂRĂSEȘTE-ȚI BĂRBATUL!), 1993

Filmul, aparent povestea banală, prin frecvență, mai ales după cel de-al doilea război mondial, prezintă, în limitele poeziei tradiționale, traiectul existențial al unei tinere femei, Henriette, după ce hotărăște să-și părăsească soțul și să înceapă o nouă viață, independentă dar, în fond, s-o continue pe cea dinaintea căsătoriei. Motivul, aparent, este descoperirea faptului că ea nu mai are, pentru soțul ei, nici un fel de afecțiune. În esență, această impresie, această constatare, această certitudine, și se poate urmări, în devenirea acestui proces, manifestări, reacții în planurile afectiv, psihologic, de comportament, au o motivație profundă, iar nu justificările, dorințele de a-și schimba modul de viață sau de a reveni la cel anterior a făcut-o să ia neașteptata decizie. Și această motivație profundă, conștientizată sau, poate, efectul unui nelămurit impuls interior sau al intuiției, poate fi formulată ca fiind incompatibilitatea sexelor, în sens mitologic și religios. Faptul că nu înțelege sau că ascunde, în mod voit, această motivație, poate fi o reacție firească, normală, de autoapărare, de evitare a unei explicații complicate, cu un gest de cochetărie.



Sau, de ce nu? Prin lăsarea în suspensie a adevăratului motiv, înțeles și asumat, Henriette ar vrea să aibă și să mențină un ascendent asupra soțului ei. Slujba pe care o dorește, apartamentul în care are intenția să locuiască singură, succesul la care aspiră, tandrețea pe care o caută, sunt doare masca unui sentiment comun, al solitudinii, una dintre multiplele fațete ale incompatibilității și incomunicabilității. La această mască, a confortului, adaugă și o alta, a unor atitudini care să-i satisfacă iluzia eliberării: nonconformismul,

curajul, revolta. Indiferent din ce unghi, însă, am privi hotărârea Henriettei, motivațiile ei și finalizările acestora, drama ei, în definitiv, este o dramă a pierderii, a încercării și a imposibilității regăsirii identității pierdute. Ireversibilitatea timpului, pentru Henriette, rămâne, în continuare, o subtilitate pe care nu o percepe.

2. BELGIA. JACO VAN DORMAEL – TOTO LE HEROS (TOTO-EROUL). O coproducție Belgia-Franța-Germania, 1987.

JACO VAN DORMAEL (n. 1957), fost clown la circul „Big Flying” și scenograf pentru spectacole pentru copii, după ce a studiat la școlile „Vaugirard” din Paris și „Insas” din Bruxelles, din anul 1980 devine un constant și harnic scenarist și regizor de scurt-metraje de ficțiune, reportaje și filme publicitare. Debutul lui, cu lung-metraj de ficțiune, are loc la începutul deceniului nouă, marcat de un ritm dinamic al cinematografilei naționale și de direcția mișcării „underground”, încă viguroasă, apărută după anul 1949, prilejuită de cele cinci festivaluri de „cinema experimental” organizate de Cinemateca Regală Knokke-Le-Zoute. După filmul de debut, „Maedli la Breche”, 1980, urmează: „Stade”, 1981, „Les voisins”, 1981, „L ’imitateur ”, 1982, „Sortie de Secours”, 1983, „E pericoloso Sporgersi”, 1984, și titlul debutului regizorului român Nae Caranfil, 1992 și „De Boot”, 1985. Ultimul său film, „The Eighth Day”, 1996.

În filmul „Toto-eroul”, Jaco Van Dormael își asumă două teme majore și foarte frecvente în perioada postbelică, pierderea identității și ireversibilitatea timpului. Pretextul este o poveste cu o suavă aromă de SF. Copilul Thomas trăiește incertitudinea că nu este el însuși, că a fost schimbat la naștere cu un alt copil, Alfred, care, acum, îi trăiește propria viață. Evident, incertitudinea, devenită certitudine de a fi un altul, îi dă și o altă senzație, aceea de a fi deposedat de ceva esențial, de a rămâne singur, fără nici un reper, de unde și o altă senzație, aceea de lipsă de scop în viață, de lipsă de orizont. În definitiv, el se zbate între esență și aparență, între realitate și iluzie, fiind afectat, probabil, de o maladie psihică, autismul. Întors spre sine, mai mult decât spre ceilalți, spre lume, nefiind, prin aceasta, un introvertit normal, Thomas își construiește, încetul cu încetul, mijlocul prin care ar putea el să se răzbune pe acest absurd joc al destinului. Dorind să ajungă agent secret, pentru

a deslega enigma propriei existențe, ratează această aspirație, devenind matematician. Altfel spus, incertitudinea propriei condiții este recompensată de certitudinile unei științe exacte care, însă, și ea are incertitudinile ei, argument fiind multiplele soluții pentru o singură problemă. Bătrân, în anul 2027, Thomas, apăsător de zădărnice, de inutilitatea vieții trăite, pornește în căutarea celui care i-a furat viața sau pentru care i-a fost furată propria viață, pentru a porni să-și construiască adevărata condiție, identitate, aceea de erou. Și, din cele două teme, se desprinde o a treia, a dedublării.

3. BULGARIA. RADOSLAV SPASSOV – SIRNA NEDELYA (O ZI A IERTĂRII), 1993.

Odată cu declanșarea procesului de democratizare, după o perioadă de stagnare, datorită crizei de public și a austerității financiare, în deceniul zece al sec. XX are loc o autonomizare a activităților colectivelor de creație și în domeniul cinematografiei și, de aici, o considerabilă diversificare a temelor asumate de scenariști și regizori. Astfel se explică și întârziatul debut al lui Radoslav Spassov, abia în 1993, cu „Shrove Sunday”, distins cu Premiul „Primul film” la Festivalul Filmului Est-European din Germania, 1994 și cu Premiul „Globo”, al televiziunii, la Festivalul Național de Film Bulgar, Varna, 1994. Absolvent al „Institutului Unional de Stat de Cinematografie” din Moscova, în anul 1972, în calitate sa de director artistic a produs 21 de filme de ficțiune și 7 documentare de lung-metraj.

Filmul „O zi a iertării” este o metaforă a distrugerii personalității umane într-un sistem social-politic criminal, un sistem intolerant, totalitar, concentraționar, carceral, de tip sovietic. Sunt evocați anii '50, ani de lipsă totală a libertăților individuale, ani de suspiciune, de abuzuri, de procese intentate fără motiv, de măsluire a lor sau de lichidare a acuzațiilor, înainte de a apărea în fața instanțelor judecătorești, instrumente de manipulare, folosite de putere, printr-o gravă deviere de la principiile alcătuirii și funcționării unui stat de drept. Punctul culminant pe care îl atinge „teroarea roșie”, stalinistă, o recrudescență a celor din anii '30-40, are tragice reverberații și asupra celorlalte țări ocupate, componente ale „lagărului socialist”.



Acest dezastru sufletesc, moral, spiritual, prin focalizare, sub pretextul „ascuțirii luptei de clasă”, formă de manifestare a celebrei expresii „divide et impera!”, este urmărit la nivelul unui cuplu erotic, Anguel și Stoika. În sens mitologic, idila celor doi semnifică aspirația oricărui om de a atinge absolutul, aici prin sentimentul fundamental de iubire, absolut care, în acest caz, semnifică refacerea unicului, a androgenului. Dar dacă aspirația, dată, esențială, decurgând din imperfecțiunea alcătuirii firii umane și din „liberul arbitru”, se conturează în afara timpului și spațiului, fiind arhetipală, realizarea ei, inevitabil, necesită coborârea în istorie care înseamnă, în cele din urmă, eșuarea ei. Altfel spus, tema filmului este „tragedia cuplului erotic devorat de istorie”. Este tragedia shakespeare-ană a lui Romeo și a Julietei sale, reluată și repetată, la nesfârșit, de toate cuplurile erotice. Sub un aspect mai subtil, și aici, tema incompatibilității sexelor. Interesantă este, însă, viziunea regizorului asupra membrilor cuplului erotic. Aici, bărbatul, în sens mitic, „masculinul”, emițătorul puterii vieții, este cel pervertit, cel învins, „femininul”, purtătoarea vieții, însuflețitoarea, rămânând pură. Ca semnificație, din această viziune, deducem speranța, încrederea într-o regenerare, într-o renaștere. Remarcabilă construcția filmului, culoarea locală, sugerarea mecanismelor acaparatoare și distructive ale sistemului, tipologia. Imaginile, unele, de vibrație suprarealistă, dau senzația de halucinație, de coșmar.

4. CEHIA. JAN SVERAK-ACUMULATOR I, 1994

Ceea ce caracterizează tipul ceh, tipul ceh de cultură, pe care l-am putea considera specific „centrului Europei”, este convertirea, printr-o atitudine constantă de umor și ironie, dar de rezonanță tragică, într-o cultură originală a exceselor expansioniste ale culturilor

germană, prin forța și prestigiul ei valoric, dar și de profunzime, determinată de cele patru trăsături, specifice tipului nostru nordic, gustul pentru fantastic, pentru oniric și pentru demoniac și vizionarismul subiectiv și rusă, și tot prin forța și prestigiul ei, caracterizată prin trăsăturile specifice slavului de răsărit, încărcătura mistico-religioasă, mesianismul și un înalt moralism.

În cinematografie, acest proces, cu mijloace de exprimare specifice „limbajului cinematografic”, poate fi urmărit în valoroasa mișcare a anilor '60-'70, cunoscută sub numele de „tânărul cinematograf ceh” sau „noul cinematograf ceh” sau „noul val ceh”. Amintim pe: Miloș Forman, Vera Kytílová, Jan Schmidt, Evald Schorm, Jaromír Jires, Jan Nemec, Ivan Passer, Pavel Juráček, Juraj Jakubisko și, bineînțeles, Jiří Menzel. În afară de talentele lor, de ambianța de relativă liberalizare, după moartea lui Stalin și demolarea cultului personalității dictatorului, al dictatorilor, un rol deosebit de important l-a avut și Facultatea de Înalte Studii Cinematografice din Praga (FAMU), înființată în 1946. Dar înăbușirea „Primăverii de la Praga”, prin intervenția trupelor statelor membre ale Tratatului de la Varșovia, în afară de cele ale României, artele, cultura, prin urmare și cinematografia cehă, cunosc un relativ proces de involuție, de stagnare. Revirimentul are loc după instaurarea, la conducerea fostei URSS, a lui Mihail Gorbaciov, după punerea în aplicare a inițiativelor acestuia de „transparență” („glasnost”) și „restructurare” („perestroika”) și, mai ales, după „revoluția de catifea” din noiembrie 1989 din Cehoslovacia și alegerea, ca președinte al Republicii, a scriitorului Václav Havel. Printre noile nume promițătoare, unele confirmate, amintim, semnificând o posibilă conturare a unui „nou val”: Miloš Zabravský, Václav Krístek, Irene Pavlášková, Fero Fenič și Jan Svěrák, născut în anul 1969, fiu al scenaristului și actorului Zdeněk Svěrák, absolvent al FAMU, a debutat cu filmul „Școala primară”, 1991, nominalizat la Premiul „Oscar” pentru Cel mai bun film străin. Abia în 1996, pentru „Kolja”, este distins, după nominalizare, cu acest premiu, un film, în tradiționalul registru comic, despre incompatibilitatea între tipul slav, de răsărit și tipul central-european. Simbolurile expansiunii, acum, nu mai sunt armatele, ci o superbă tânără, un întâmplător navetistă pe ruta Berlin-Praga și retur și cuceritorul ei fiu, Kolja. Între acestea a

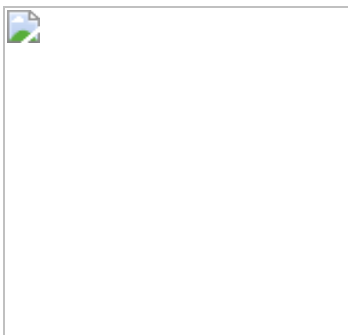
semnat filmul „Acumulator I”, o parodie a filmelor hollywood-iene, în ton fantastic. Prin televizorul, al cărui ecran are, asupra tânărului topograf Olda, o influență nefastă, absorbindu-i energia vitală, regizorul face aluzie la efectele dezumanizante ale civilizației de consum, cu trăsătura ei specifică, pragmatismul.



O civilizație a golului sufletesc și a vidului spiritual. Universul difuzat prin emisiunile televizorului, de imitație americană, constituie suportul fantastic al aluziilor, al insinuărilor regizorului. Aceste emisiuni nu ridiculizează numai un mod de viață, ci și modalități de exprimare ale filmelor de acțiune hollywood-iene, adică de consum. Jean Svěrák nu este singurul din cinematografiile din fosta zonă de ocupație sovietică, singurul care să nu simtă nevoia, pentru a fi mai eficient, mai agreabil publicului, mai rentabil, să apeleze la clișee hollywood-iene, procedeu specific postmodernismului. Numai că el folosește clișeele, kitsch-ul, formula de „film de consum”, cu o evidentă finalizare estetică, poetică. El convertește filmul de consum în film comercial, adică rentabil și filmul comercial în operă de artă. Și remediul pentru maladia secolului și, probabil, pentru maladia secolului următor, ar fi înspăimântător și pentru alte secole, este întoarcerea la valorile tradiționale, originare, morale, de cunoaștere, mitologice, religioase, redescoperirea lor, fără distrugerea cuceririlor civilizației moderne. Iubirea pentru fermecătoarea Anna simbolizează această cale a salvării, adică inspirația de atingere a armoniei originare, a unicului. Remarcăm gustul pentru construcție și simțul plastic exprimate fără a perturba armonia întregului, ca și celelalte filme ale sale. Derutează, însă, la o lectură neatență a filmului, ticurile, clișeele hollywood-iene.

5. DANEMARCA. MORTEN ARNFRED – HIMMEL OG HELVEDE (PARADIS ȘI RAI), 1988.

Morten Arnfred, născut în anul 1945, debutează în lumea filmului pe post de cameraman, după care devine fotograf, redactor, scenarist, co-regizor și, în fine, regizor. El debutează într-un deceniu în care, în cinematografia daneză, predomină temele și formulele artistice tradiționale: probleme sociale, diverse aspecte din viața tinerilor, seriale în registru fantastic, pe gustul nordicilor. În 1976 co-regizează un film pe care îl continuă și-l termină în 1978 cu titlul „Mig og Charly”, film prin care își subliniază preferința pentru portretele unor tineri, tratate în ton incisiv, incomod, preferință continuată și în filmele următoare: „Johny Larsen”, 1979, „Land of Plenty”, 1983. Filmul prezentat în cadrul prezentului festival se înscrie pe aceeași linie, tema fiind comună cu a filmelor anterioare, selectate la această manifestare, pierderea și re-găsirea identității. În frământații ani '60, și filmul este o metaforă a acestor ani, o tânără, Maria, trăiește izolată în lumea sunetelor muzicii, practicând vioara. Gestul ei este de neimplicare în istorie, de refuzare a acesteia. Ea consideră importante, hotărâtoare pentru existența, pentru condiția ei nu partiturile muzicale, transformate într-o lume fascinantă a sunetelor, ci, pornind de aici, meandrele universului ei interior, adorarea acestora. Maria este un Narcis feminin. Dar revenirea în istorie este inevitabilă. Căci retragerea în „sine” are semnificația unei replieri în „anistoric”.



Întâlnirea cu Miss Andersen, scurta și intensă relație sentimentală cu un profesor de la conservator, cu mult mai în vârstă, renunțarea la intimele ei preocupări, părăsirea casei părintești, iubirea pentru un chelner, Johno, cu care conviețuiește, deși intensitatea dăruirii ei nu-

și găsește un răspuns pe măsură, o altă încercare, sunt pentru Maria tot atâtea obstacole, tot atâtea cazne, tot atâtea ieșiri pe drumul reîntoarcerii spre „sine”, al re-găsirii identității. Cu fiecare obstacol, cu fiecare caznă, Maria se încarcă, își sporește energia, dar se și descarcă, se eliberează, se purifică. Este mecanismul după care au fost create și după care au fost receptate tragediile antichității, „catharsis”-ul, în definitiv, toate operele de artă. Drumul spre „sine” trece prin ceilalți, prin istorie. Și numai atunci lumea interioară, talentul, înclinațiile, predispozițiile, capătă sens și devin, într-adevăr, fertile. Maria se întoarce în singurătatea ei mai bogată, mai plină de putere, mai disponibilă actului creator.

6. FINLANDA. KAISA RASTIMO – BITTERSWEET (DULCE – AMĂRUI), 1995

Se poate distinge, în evoluția cinematografilei finlandeze, preferința pentru două teme: războiul și viața rurală, sub variatele ei aspecte, temă care ne relevă un atașament constant și profund pentru tradiții și un cult al naturii nordice, trăsătură comună tuturor cinematografiilor, tuturor culturilor din această zonă a unei profunzimi calme, odihnitoare, reconfortante și regeneratoare.

Filmul lui Kaisa Rastimo are suavi fiori de saga. Tratată, surprinzător, în registru comic, povestea de iubire a tinerei Anna, iubirea ca mod de existență, care oscilează între real și fantastic, între efemer și etern. Și această oscilare capătă înfățișarea unui miracol în așteptare, a unui ceremonial neîntrerupt. Dacă povestea este pe gustul omului tradițional, tratarea ei în registru comic este pe gustul omului modern. Și comicul rezultă din încăpățânarea, din fanatismul cu care Anna crede nu numai în iubirea veșnică, dar și în posibilitatea de a o realiza. Și acest film, sub aspectul esenței, ne trimite la mitul androginului. Dezamăgită de „jumătatea” picată ca din cer, dezamăgire firească, urmare a incompatibilității, Anna nu merge mai departe, pe alte căi ale căutării, ale cunoașterii, ci se fixează definitiv asupra lui Lauri.



O cursă împotriva firescului, a normalului, o cursă a imposibilului, a absurdului. O cursă, deopotrivă, comică și tragică, într-o epocă și într-o lume în care demitizarea și demistificarea sunt nu numai expresia unui gust, ci și a unei mentalități, a unei optici.

7. FRANȚA. NICOLAE GARCIA – LE FILS PRÉFÉRÉ (FIUL PRIVILEGIAT), 1994.

Născută în anul 1946, în Oran, azi Wahan, Algeria, Nicole Garcia cunoaște primul succes, ca actriță de teatru, în 1969, la Conservatorul din Paris. Apoi colaborează cu Jean-Pierre Bisson, Jean-Pierre Miquel și Roger Planchon și, de-a lungul anului 1975 și în anii următori interpretează mai multe roluri, variate, colaborând cu: Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, Laurent Heynemann, Jacques Deray, Philippe de Broca, Alain Resnais, Claude Lelouch, Pierre Schoendoerffer, José Pinheiro, Claude Sautet, Claude D'Anna, Michel Deville, Jacques Ruffio, Francesca Comencini, Brigitte Roüan.

Cu film de ficțiune de lung-metraj debutează în 1990 cu „Un weekend sur deux”, deși ca actriță de film a fost nominalizată de 4 ori la Premiul „César”, fiind distinsă cu acest premiu în 1980 pentru interpretarea cea mai bună pentru un rol secundar în filmul „Le cavaleur”, 1978, r. Philippe de Broca. Ca regizor, face parte din generația anilor '90, amintindu-i și pe: Jean-Loup Hubert, Jean Claude Brisseau, Patrice Leconte, Régis Wargnier, François Duperyon, Christian Vincent.

Filmul „Fiul privilegiat” a fost nominalizat la Premiul „César” pentru Cel mai bun film, Cel mai bun regizor, Cel mai bun actor în rol principal și Cel mai bun actor în rol secundar.

Nicole Garcia, înțelegând foarte bine în ce constă esența națiunii italiene, familia, urmărește destinul unei astfel de familii, Mantegna, emigrată în Franța, în zilele noastre și stabilită pe Coasta de Azur. O familie, însă, sfâșiată de certuri și evenimente tragice, amintind de familiile antice, la greci și romani, care, aflându-se sub presiunea unui destin nefavorabil, plătesc cu viața păcatele lor.



Jean-Paul Mantegna, unul dintre fii, trăiește sub teroarea unor eșecuri în afaceri, nerespectând riguroasele reguli care guvernează tranzacțiile în acest domeniu. Și destinul se manifestă sub forma unui lanț de nereușite, sub forma unei acumulări de datorii, incapabili să le onoreze. El oscilează, astfel, între găsirea unor noi metode pentru a ocoli rigorile legii și salvarea onoarei prin asumarea vinei și a responsabilității. Singura speranță îi rămân cei doi frați, Philippe și Francis și tatăl său, Raphael. În acest proces complicat de adevărat duel între caractere, temperamente și comportamente diferite, contradictorii, familia se reunește, Jean-Paul și ceilalți regăsindu-și echilibrul sufletesc, mintal, al conștiinței și înțelegând că destinul fiecăruia nu poate fi desprins de destinul tuturor, al familiei. Extrapolând, regizoarea, asumându-și vechea temă a vrajbei, nu vede rezolvarea acesteia decât convertind „neînțelegerea” („hamartia”) în „recunoaștere” („anagnorisis”) și astfel norocul se va întoarce.

De remarcat în acest film ambianța, atmosfera, introspecția psihologică, tensiunea dramatică și jocul actorilor care, ireproșabil și inspirat armonizate, conving printr-o viziune regizorală limpede și riguroasă, fluentă și dezinvoltă.

8. GERMANIA. DORIS DÖRRIE-KEINER LIEBT MICH (NIMENI NU MĂ IUBEȘTE), 1994.

În anii '80, în cinematografia germană, se pot distinge trei direcții: cea a comediei (Christian Rateuke, Pia Frankenberg și autorul acestui film, selectat pentru a reprezenta Germania la prima ediție a Festivalului Filmului European, Doris Dörrie), cea a filmului polițist, o tradiție în cinematografia germană, ca și cea de a treia direcție, filmul de inspirație istorică și socială (Joseph Vilsmaier, Christian Wagner, Uwe Janson).

Doris Dörrie (Hannover, 26 mai 1955) a urmat studii temeinice, de dramă, actorie și film, în SUA, la University of Pacific, Stockton și New School for Social Research, New York, între anii 1973-1975, iar între 1975-1978 la Academia de Televiziune și Film din München. A practicat și critica de film în paginile revistei „Studentsche Zeitung” între anii 1976-1980. Debutază la începutul deceniului nouă, în 1983, cu „Mitten ins Herz”, film de ficțiune de lung-metraj, un moment de criză în cinematografia germană, criză declanșată de o profundă nemulțumire a publicului, atras, din ce în ce în număr mai mare, spre televiziune, unde eșuează unii regizori, realizând filme de compromis, între rigorile filmului tradițional și regulile spectacolului de consum impuse de posturile de televiziune. În această ambianță, cei mai valoroși regizori, componenți ai „noului film german”, Wim Wenders și Werner Herzog turnează în străinătate, iar Völker Schlöndorff s-a exilat. Și, totuși, Doris Dörrie cunoaște un neașteptat succes. Un motiv, fără îndoială, este și alegerea, ca formulă artistică, a comediei.

Mai este autorul următoarelor filme: „Im Innern des Wals”, 1984, „Manner”, 1985, „Paradies”, 1986, „Me and him”, 1988, realizat în SUA, „Geld”, 1989, „Happy Birthday, Türke”, 1991, „Keiner Liebt Mich”, 1995.

Fanny Fink este o femeie de aproape 30 de ani, o vârstă critică pentru o femeie, o vârstă a bilanțului. Această inevitabilă analiză a celor bune și a celor rele, a succeselor și a insucceselor, a bucuriilor și a necazurilor, spre nenorocul ei, n-o găsește în momente favorabile, de detașare, de luciditate, ci, dimpotrivă, de incertitudine, de instabilitate, de neliniște. Dar nenorocul ei nu vinde de undeva,

dintr-o lume nebuloasă, neanunțat, ca un trăsnet, ci nenorocul ei rezultă din felul cum a înțeles să trăiască în toți anii care au trecut. Însăimântată de singurătate, neavând puterea s-o accepte și să-i înfrunte seducțiile devoratoare, ca falsă soluție, pentru a nu-și pierde definitiv echilibrul sufletească și psihică care i-a mai rămas, o amăgire, se avântă în imprevizibil, în necunoscut.



Asemenea unui om gata să se înece, se pitește în depresiunea valului care a trecut, dar valul care vine, mai furios, o înalță, cu brutalitate, pe creștele lui și o zvârle în hăul celui alt care urmează. Deși amețită de zdravănelul pumn pe care îl primește în maxilar, repezită în corzi, se întoarce cu furie spre adversar, deși năucită, primind noi lovituri, și mai năpraznice, la tâmplă, în frunte, în nas. Aceste lovituri pe care le primește, mai bine spus, spre care se avântă, împinsă de o poftă neînțeleasă pentru suferință, masochism?, o stimulează, o inspiră. Ea se află permanent în starea drogatului, a cărui iluzoriu echilibru sau certă nebunie depind de doza administrată dar, mai ales, de dozele care urmează. Traiectul existențial al lui Fanny înscrie un ritm sacadat spre prăbușire, un galop spre infern. Ea pare un Faust feminin. Slujba pe care o are, controlor de trafic la aeroport, ceea ce înseamnă încadrarea într-un flux al exactității, contrastează cu haosul din blocul în care locuiește. Evident, filmul este o metaforă. În dezordinea societății de consum, stare de normalitate, a cuteza să strecorea câteva impulsuri de disciplină, de limpezire și prospețime, este, fie o nesăbuintă, fie o naivitate, fie un gest demiurgic de înțelepciune. Fanny Fink se zbate între rațional și irațional, între luciditate și coșmar, între exhibiționism și cumpătate. Ea se află, în fiecare clipă, pe marginea unei prăpăstii, gata să se repeadă, chemată

de voci misterioase, dar se retrage, uneori îngrozită, alteori cu cochetăria celei care a uitat ceva. Fără să știe, probabil, ea îndeplinește acel „vivere pericolosamente” al lui Giovanni Papini.

Doris Dörrie, ca și personajul său, basculează, prin exprimare, între rigoare și improvizație, între fiori suprarealiști și accente expresioniste, cu un gust și un simț sigur al plasticului.

9. GRECIA. PERICLES HOURSOGLOU – LEFTERIS, 1993

Ca și în multe alte cinematografii, în majoritatea lor, televiziunea a provocat și în cinematografia greacă o gravă perturbare, deși la sfârșitul anilor '80 producția de filme a atins un număr de, aproximativ, 45 de pelicule la categoria lung-metraj de ficțiune.

Pericles Hoursoglou, născut la Atena în 1955, în 1978 a absolvit Stavrakou Film School. A debutat în cinematografie în 1976, fiind ajutor de regizor al lui Pantelis Voulgaris, apoi și al altora. Din 1982 și până la acest debut, a regizat numeroase filme documentare, acest gen al arte cinematografice fiind foarte bine reprezentat în cinematografia națională greacă, un puternic reviriment cunoscând din anii '60-'70 prin Vassilis Maros, Alexis Grivas, Lila Kurkulaku și Dimos Theos. De reținut, îndeosebi, prestigiul de care se bucură, în străinătate mai ales, valorosul regizor Thodoros Angelopoulos.

Titlul filmului ne oferă, explicit, tema și sensul lui. Un film despre sentimentul de libertate, despre starea arhetipală de libertate. Locul povestirii, Missolonghi, împrejurarea, sărbătorirea revelionului. Alegerea locului este simbolică, nu numai pentru film, ci și pentru istoria Greciei, pentru sentimentul puternic care îi caracterizează trecutul, realitățile prezentului, aspirațiile, LIBERTATEA. La Missolonghi, în 1824, în timpul Războiului de Independență al Greciei, a murit, în timpul luptelor, și poetul englez George Gordon Byron, după ce a sprijinit mișcarea carbonarilor din Italia. Bătaia care se aude în ușa dincolo de care petrece un grup de vechi prieteni este bătaia destinului, sub înfățișarea fostului lor coleg, Lefteris Dimakopoulos. Adică, cel „liber ca o pasăre”, adică „libertatea”.



El le aduce aerul, fiorul, vibrația răscolitoare a sentimentului care i-înflăcărat pe mulți, pentru care mulți au luptat și pentru care, de asemenea, mulți și-au jertfit viața. Dar, odată cu acest sentiment, cu frenezia reîntâlnirii cu el, le aduce și memoria, chemarea trecutului. Cei 15 ani din viața lui Lefteris Dimakopoulos sunt și anii colegilor lui, anii Greciei contemporane, ani de luptă, de speranțe, de încredere în unele valori, de pierdere a altora, de căutări, de maturizare. Revelionul, trecerea pragului spre un nou an, semnifică încă un pas spre viitor, cu toții, împreună și cu Lefteris, omul liber, împreună cu Lefteris, în numele Libertății.

Un film tonic, bărbătesc.

10. ITALIA. FELICE FARINA – BIDONI (TRĂDAREA), 1994

Cinematografia italiană reprezintă una dintre cele mai valoroase școli naționale din evoluția cinematografului universal. Neorealismul, strălucit reprezentat, cu tradiții în literatură, în verismul manifestat la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX, îi urmează, mai bine spus, desprinși din el (Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani), titanii, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni și Federico Fellini. Apoi, zeci de regizori, buni și foarte buni, mereu împropătând estetica, poetica acestei școli, începută, dezvoltată, consolidată, transmisă și reînnoită pe temelia unei tradiționale forțe creatoare, a unei stări continue de generozitate și bucurie. Italia, acest muzeu în aer liber, a excelat în toate artele, ca și în cea de sinteză, arta cinematografică. Până în 1976, an de an, având o bază tehnico-materială puternică, excelent înzestrată, Italia a produs peste 200 de filme. Dar anii '80, ca peste tot, aproape, pierderea unei bune părți a publicului și, inevitabil,

închiderea multor cinematografe, au declanșat o criză sensibilă și în acest compartiment al culturii. Și, totuși, în Italia, în continuare, se creează opere de artă cinematografică, de la Ettore Scola la Ermanno Olmi, de la Nanni Moretti la Roberto Benigni și Giuseppe Tornatore. Filmul de debut al lui Felice Farina are un aer american. Dar regizorul îi strecoară, cu discreție, intenția unei matafore. Yachtul, care poartă, pe lângă coastele Turciei, opt persoane, aflate într-o misiune specială, sugerează țesătura complicată a societății moderne, o societate de consum, adică o societate a pragmatismului, a interesului și a unui număr uriaș de căi, de poteci, de ganguri, de refugii, de galerii, de locuri cât mai ascunse prin care și în care acesta se manifestă și se finalizează. Disketa, prin recuperarea căreia s-ar putea demonta o rețea ilegală de afaceriști și afaceri și care dispare, în cele din urmă, este numai un element al unui film de acțiune și suspans bine făcut.

11. MAREA BRITANIE. MIKE NEWELL – FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL (PATRU NUNȚI ȘI O ÎNMORMÂNTARE), 1994.

O trăsătură specifică a cinematografiei britanice, o viguroasă școală națională, este aceea că ea reprezintă, pentru întreaga Anglie, un „joc secund” față de teatru, care reprezintă „jocul prim”, „lauda, mândria, desfătarea” națiunii britanice. O altă trăsătură o reprezintă continua stare de polemică în care s-a realizat filmul britanic. În fine, o altă trăsătură este scurgerea de talente cinematografice spre SUA, spre Hollywood. În ultimele două decenii distingem, aici, două momente: anii '60, anii de afirmare a mișcării, a școlii „Free Cinema”, manifestată simultan cu mișcarea din literatură, „The Angry Young Men”. Estetica lor, unitară, poate fi definită prin următoarele trăsături: accentul pus pe ambianță, atmosferă și analiza psihologică și estomparea interesului pentru poveste, finalizarea fiind o estetică a urâtului, pe fundalul unei atitudini critice, protestatare. Între această generație de regizori, cei mai valoroși fiind Tony Richardson, Lindsay Anderson, cel mai radical, Karel Reisz, Peter Yates, și „generația anilor '90”, Chris Bernard, David Leland, Andrew Grieve, Ian Sellar, David Hare, MIKE Ockrent, Kenneth Branagh, Bill Forsyth, Neil Jordan, Michael Redford, Pat O'Connor, Derek Jarman, Terence Davies, Paul Greengrass, Chris Petit, Peter

Greenway, Roland Joffé, Alex Cocs și Mike Newell (n. 1943), există o strânsă legătură privind optica, pesimistă, tonul, critic, de astă dată mai vehement, atitudinea, de revoltă, protestatară și estetica, de astă dată aparținând postmodernismului prin demitizare și demistificare, prin folosirea clișeeelor și a kitsch-ului. Între aceste două generații există asemănări de fond, prin urmare și deosebiri în plan formal.

Mike Newell (n. 1943) a debutat la televiziune cu „The In in the Iron Mask”, 1977, un film de aventuri, una din mai multe variante foarte populare. În sistemul tradițional, pe 35 mm. , debutează în 1980 cu „The ning”. Următoarele filme îi consolidează prestigiul național și internațional: „Blood Fend”, 1983, un film realizat pentru televiziune, „Dance with a Stranger”, 1985, „Amazing Grace and Chuck”, 1987, „Soursweet”, 1988, o realizare de excepție, „Enchanted April”, 1991, „Into the West”, 1992, „An Awfully Big Adventure”, 1995.



Ambianța și atmosfera filmului este determinată de contrastul între două împrejurări între care se derulează povestea lui Charles, nuntă și înmormântare. Acestea reprezintă nu numai două evenimente, inevitabile, măcar cel de-al doilea, în viața oricărui om, ci două vârste morale, sufletești, spirituale, nu numai biologice, din cele trei momente cruciale din tragicul existențial al fiecăruia dintre noi: nașterea, căsătoria, moartea. Privită ca o succesiune de ceremoniale, de ritualuri, expresie a unor taine, putem avea, față de toate acestea, reacțiile cele mai variate, de la imprevizibile la bine calculate. Charles, tânărul vesel și încântător, în aparență, folosește această frivolă mască pentru a nu-și exterioriza adevăratele sentimente, emoții, intenții. Ritmul, uneori îndrăcit, luarea în răspăr, aerul

flegmatic, ironia, autoironia, nu bagatelizează înfățișarea de comedie romantică a filmului ci, dimpotrivă, o fac mai atrăgătoare.

12. OLANDA. GER POPPELAARS – THE THREE BEST THINGS (CELE TREI LUCRURI MINUNATE), 1993.

În perioada postbelică, cinematografia olandeză a excelat în filme documentare. Ca realizator de filme de ficțiune, cel mai recunoscut este Paul Verhoeven care, însă, în perioada olandeză dezamăgește prin căutări sterile, iar în cea americană prin concesii făcute filmului de consum.

Ger Poppelaars, absolvent al Academiei de Teatru și Film din Amsterdam, în 1980, specialitatea scenariu, regie și montaj, inițial a lucrat pentru televiziunea olandeză și Netherlands Heart Foundation câteva filme dramatice și documentare. Premiat în 1986 cu „Media Dutch Prize”, în 1992 obține Premiul „SAM” pentru serialul „Coping with Shock”.

Filmul „Cele trei lucruri minunate”, reprezentând debutul său cu film de ficțiune de lung-metraj, a fost premiat la deschiderea Zilelor Filmului Olandez în 1992.

Destinul tinerei violoniste Sacha care, în ciuda vieții ei private, este apreciată de public și de specialiști, seamănă cu acela al protagonistei din filmul danezului Morten Arnfred. Locuind la Paris, gravidă, cu toate satisfacțiile profesionale, trăiește un sentiment acut neîmplinire.



Dilema ei este fericirea, alături de copil și de prietenul ei, rămas în Olanda, probabil, viitorul soț și tată sau renunțarea la această fericire pentru iluzia unei glorii. De fapt, ea se sfâșie între două iluzii, căci și

doritul cămin nu este o certitudine. Reîntoarsă în Olanda și negăsindu-și prietenul, Sacha începe o cursă plină de obstacole, ca în poveștile, în legendele populare, pentru atingerea scopului propus. Un drum dramatic, imprevizibil, în definitiv, pentru găsirea „sine”-lui, pentru regăsirea identității. Dar Sacha, cursa ei, destinul ei, marginalizarea ei, pot semnifica incertitudinile unui spațiu spiritual. Cele trei lucruri minunate, „masculinul”, puterea vieții, „femininul”, purtătoarea și însuflețitoarea viații și copilul, fructul acestora, semnifică, prin simbolistica numărului trei, o aspirație spre armonie, spre desăvârșire. Cursa începută de Sacha semnifică doar începutul și ea rămâne deschisă. Dar nu ținta propusă, desăvârșirea, este importantă, căci omul, datorită alcătuirii lui imperfecte nu va atinge niciodată absolutul, ci drumul spre idealul propus, insomnie, veghe, calmul și neliniștea, câștigul și pierderea, bucuria și deznădejdea, înălțarea și prăbușirea, frica și curajul și, mai ales, suferința și credința.

13. POLONIA. KAZIMIERZ KUTZ – SMIERC JAK KROMKA CHLEBA (MOARTEA CA O FELIE DE PÂINE), 1994.

Cultul pentru vitejie, pentru glorie străbună, exaltarea, frenezia, aureolate de un fior romantic, fac din tipul polonez o prezență aparte în spațiul european, reflectate și în cinematografie ca, de altfel, în întreaga cultură. Împărțită de cinci ori de-a lungul zbuciumatei sale istorii, Polonia, de fiecare dată, a renăscut mai dornică de libertate.

Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Andrzej Munk, Jerzy Kawakerowicz, Krzysztof Kieslowski, Roman Polanski, cu statut de regizor internațional, sunt făuritorii unei școli naționale cinematografice de o certă vigoare și originalitate.

Kutz Kazimierz (Szopienice, 1929) face parte din „vechea gardă”. Interesat de psihologie, dorind să devină psihiatru, în cele din urmă se dedică cinematografiei. Absolvent al celebrei Școli de Film din Lodz, în 1954, a început să lucreze ca asistent de regie, asistându-l pe Andrzej Wajda la filmul „Generație”, 1954, film de debut. Debutează cu lung metraj de ficțiune în 1959, cu „Krzyz Walecznych”. Director artistic la Silesia Film Studio, între 1972 și 1978, din 1981 membru fondator și președinte al Asociației Silesian Film, conferențiar la Facultatea de Radio și Televiziune la Universitatea Sileziană, pentru

filmele realizate a fost distins cu mai multe premii naționale și internaționale. Stilul său, simplu și sincer, atrage prin căldură și generozitate, prin înalte idealuri umaniste.

Mai este autorul următoarelor filme: „Milzenie”, 1963, „Ktokolwiek”, 1966, „Sol Ziemi Czarniej”, 1969, „Perła w Koronie”, 1972, „Paciorki jednego Rozanca”, 1979, ultimele trei formând o trilogie, după modelul lui Andrzej Wajda, o frescă a tragediei Poloniei din timpul celui de-al doilea război mondial, apoi „Na Strazy Swej Stac Bede”, 1984, „Smierejak Kromka chleba”, 1994 și anul acesta, „Colonel Kwiarkowski”.

Continuându-l pe Andrzej Wajda din „Człowiek z marmuru” („Omul de marmură”), 1976 și din „Człowiek z zelaza” („Omul de fier”), 1981, Kutz Kazimierz, în ultimul său film, „Moartea ca o felie de pâine”, evocă noaptea de 12/13 decembrie 1981 când, după arestarea conducătorului Comitetului sindicatului Solidarność, minierii anunță declanșarea grevei.



Tragicele evenimente ulterioare, intervenția brutală a Miliției și uciderea a nouă mineri, constituie substanța filmului. Remarcabile culoarea locală, tensiunea dramatică, expresivitatea tipurilor umane, psihologia individuală și de grup.

14. PORTUGALIA. ALBERTO SEIXAS SANTOS – PARAISO PERDIDO (PARADISUL PIERDUT), 1994.

În cinematografia portugheză, în ultimele două decenii, se poate observa un refuz, parțial, al publicului pentru vibrația intelectuală și angajarea politică a majorității regizorilor. Reacția, din partea cineaștilor, a fost reîntoarcerea la teme și formule tradiționale.

Alberto Seixas Santos (Lisabona, 1936), cu studii de istorie și filosofie la Universitatea din Lisabona, critic de film, membru fondator și director al Școlii de Cinema din cadrul Conservatorului Național din Lisabona, președinte al Institutului Portughez de Film, cadru didactic la Școala Superioară de Dramă și Film din Lisabona, debutează, destul de târziu, cu acest film.



Iarăși tema cuplului erotic, de data aceasta nu devorat de istorie, ci de fantezmele trecutului. Cristina și Cristovao, cunoscându-se într-o biserică, atrași unul spre celălalt, treptat, se desprind de realitate, de datele condiției lor sociale, sufletești, morale, cufundându-se în hăurile torturante și devoratoare ale amintirilor fiecăruia. Dar, în loc ca aceste amintiri, însoțite de interminabile confesiuni, să-i unească, îi îndepărtează și se prăbușesc în nebunie, esența comună a trecutului lor. Evident, și acesta, un film metaforă. Pentru oricine, individ, colectivitate, neam, ruperea de realitate, replierea din istorie, refuzul comunicabilității, duc la destrămare, la pulverizarea personalității umane. Un film despre nebunie, disperare și singurătate printr-o reală capacitate de sondare a zonelor obscure, abisale ale personajelor. Un film despre eșec, despre pierderea definitivă a identității, un film despre „paradisul pierdut”, nu printr-o greșită alegere, ci printr-o funciară incompatibilitate.

15. ROMÂNIA. STERE GULEA. STARE DE FAPT.

Ceea ce a lipsit, lipsește, încă, și sunt întristătoare semne că va lipsi și în viitorul, cât de cât apropiat, cinematografeii noastre, să nu fim ipocriți și să-i spunem „tinere”, căci dacă ar trebui să-i spunem, într-un fel, cel mai drept ar fi să-i spunem „infantile”, sunt personalitățile

puternic creatoare. Căci dacă ar fi existat, și la noi, astfel de personalități, s-ar fi rezolvat, cu siguranță, și toate piedicile, și toate greutățile pe care le tot invocă ca scuze subțiri, ca ipocrite și lașe alibiuri: precaritatea bazei materiale, criza finanțării, nerușinarea și obtuzitatea și perseverența, în rău, a cenzurii, lipsa publicului. Mă exprim foarte clar: nu avem, nu numai o „școală cinematografică românească”, dar nu avem nici un cineast, cu adevărat competitiv, pe piața cinematografică internațională, adică nu ne-am înscris, în universalitate, cu nici o impunătoare valoare estetică în „arta filmului”, căci, dintre toate compartimentele culturii noastre, „cinematograful” este cel mai slab reprezentat, bineînțeles, numai din punct de vedere valoric.

Orice fenomen artistic, științific, cultural, în sens larg, trebuie și, inevitabil, este privit din două perspective: locală, adică, națională, și universală, adică internațională.

Din perspectiva locală, căci celei universale, cât este, filmul românesc nu-i rezistă, se poate spune că, în evoluția, dar mai bine spus temporizarea, cinematografei noastre, există un singur moment, colectiv, omogen tematic, valoric, chiar stilistic, de atitudine, de ecou, anii '70. Generația anilor '70. În anii '70, putem susține, filmul românesc se modernizează ca fenomen artistic, își asumă, evident, problematica majoră a României contemporane, a lumii contemporane, a omului, în general. Se modernizează, adică, din punct de vedere al temelor, al motivelor, al ideilor, al formulelor artistice, al mijloacelor de expresie. Abia acum „limbajul cinematografic”, prin exprimare, transcende în „opere de artă”. Este primul și singurul, de fapt, moment de conflict creator cu puterea, de tentativă, parțial reușită, de sincronizare cu fenomenul cinematografic european, universal. Abia acum putem vorbi, păstrând proporțiile, despre repere valorice pentru o „posibilă școală cinematografică românească”. Precedați de Jean Georgescu, Victor Iuliu și Liviu Ciulei, îi amintesc pe componenții acestei generații, repet, numai în sens valoric: Lucian Pintilie, Radu Gabrea, Dan Pizza, Mircea Veroiu, Alexandru Tatos, Mircea Daneliuc, Stere Gulea. (?) Imaginea, semnată de Vivi Drăgan Vasile, cu nuanțele ei gri, sugerează, cu fiori de inspirație, lumea, nu a satului, ci lumea pe care o vede Ilie Moromete, adică lumea lui interioară, cu certitudinile și

incertitudinile ei, cu bănuielile ei, cu instabilitățile ei, cu fragilitățile ei, cu încăpățânările ei, cu bănuielile ei, cu orgoliile ei, cu amărăciunile ei, deseori disimulate într-un umor țâfnos, plin de năduf. O realizare de excepție a lui Victor Rebengiuc, în rolul protagonistului. Premiul de interpretare la cea de-a 31-a ediție a Festivalului de autor, San Remo, 1988. În cea de-a doua perioadă, după evenimentele din decembrie 1989, a realizat trei filme. „Piața Universității” este un remarcabil film documentar de montaj, de lung metraj, semnat împreună cu Vivi Drăgan Vasile și Sorin Ilieșu, surprinzând acea stare de spirit, unică, prin sinceritate, prin sentimentul unei libertăți trăite spontan, prin acea bucurie demnă, înnobilită de un simț al umorului, al ironiei, al autoironiei. Un film antologic. De reținut și acele fotograme în care apare Silviu Brucan, surprins într-o erupție de cinism și abjecție, sugerând o tipologie a ticăloșiei. Filmul din 1993, „Vulpe vânător”, nu are vigoarea unei opere de artă prin care autorul își asumă responsabilitatea transfigurării unui tragic moment din istoria noastră recentă, evenimentele de la Timișoara din decembrie 1989.

Ultimul său film, „Stare de fapt” (1995), numit, inițial, „Himera”, este o producție a Studioului de Creație nr. 4, „Cinerom”, în colaborare cu Studioul de Creație Cinematografică al Ministerului Culturii, înființat de Andrei Pleșu, sub ministeriatul său, și „Filmex”, după o idee de Lucian Pintilie, scenariul fiind semnat de Stere Gulea și de scriitorul Eugen Uricariu.

Filmul este construit prin alternarea a două planuri, un plan „prim” și un plan „secund”. Planul „prim” este abia schițat, mai mult sugerat, însă planul „secund” este amplu dezvoltat. El se conturează ca o succesiune de întâmplări, de evenimente, de împrejurări, de stări, de procese, de locuri și acestea populate, fie de indivizi cu profil, uneori, exact, iar, alteori, ambiguu, confuz, fie de mase de oameni. Și toate acestea semnifică, în ansamblul lor, istoria, un moment al istoriei, precis determinat în spațiu și timp, evenimentele din decembrie 1989 de la noi, din București dar, care, prin forța expresivă a evocării, au semnificația unei situații limită, de oriunde și de oricând. Și istoria, și această limită, evenimentele, întâmplările ni se prezintă sub două înfățișări: a esenței și a aparenței. Esența sunt înseși evenimentele, întâmplările, ele însele, așa cum s-au petrecut

sau cum se petrec chiar sub ochii noștri, căci filmul are marea calitate de document, direct, spontan, dar și de ficțiune, prin puterea generalizării; aparent, sunt aceleași întâmplări, aceleași evenimente, dar care, prin grosolănia sau virtuozitatea unor inteligențe demonizate, se încearcă, aluziv, insinuant, dar și cu violență sau amenințare, să le deturneze de la rosturile lor, să le mistifice, să le nege, chiar să le anuleze. Pârghia, instrumentul, metoda, prin care se încearcă mistificarea evenimentelor, a faptelor, chiar și a celor implicați în ele sau ca martori ai acestora, este „televiziunea” care se (?)...

Stere Gulea este singurul descendent al familiei de aromâni, Gulea, născut la nord de Dunăre, în ziua de 2 august 1943, în Comuna „Mihail Kogălniceanu”, Jud. Constanța. Studiile elementare și liceale, la Liceul „Mircea cel Bătrân”, le-a urmat în Constanța. Tot aici a urmat și cursurile Institutului de Pedagogie, secția Filologie, după care, între anii 1965-1970, a urmat cursurile Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, secția Teatrologie-Filmologie.

Cu film de ficțiune de lung metraj debutează în anul 1977 cu „Iarba verde de acasă”. Un film în ton moralizator, de optică idilică, semănătoristă, despre datoria celui plecat din sat „să se lumineze” de a se reîntoarce pentru ca, la rândul lui, să-i lumineze pe ceilalți. Filmul următor, „Castelul din Carpați” (1981) este o românizare a povestirii, cu același titlu, a lui Jules Verne, prin extinderea unor sugestii spre lupta politico-socială din Transilvania de după 1848. Un film fără suflu artistic. Filmul din 1983, „Ochi de urs” (1983) are ca sursă literară nuvela omonimă a lui Mihail Sadoveanu. Povestea unei iubiri nefericite în mediu ciobănesc. Cel mai bun film al său, din prima perioadă, cea cuprinsă între debut, 1977, și evenimentele din decembrie 1989, este „Moromeții” (1987), după romanul omonim al lui Marin Preda. Bine prinse ambianța și atmosfera țărănească, uneori, cu acea... (?) transformă, adică este transformată, voluntar, deliberat în instrument de manipulare a conștiinței individuale și colective. Asistăm, prin urmare, la un joc periculos, mortal chiar, între realitate și iluzie, între adevăr și minciună, între istorie și masca ei. Uneori granița între acestea nu mai este sesizabilă. De aceea, o stare generală de confuzie, de derută, de incertitudine, de

instabilitate, de coșmar, de halucinații. Instrumentul de manipulare și manipulatorii ne apar, printr-un ritm al tensiunii dramatice, crescendo și decrescendo, ce sub forma expansiunii unui rău, rău ce ni se relevă ca o succesiune de măști, de la indiferență, vag interes, implicare, la acaparare, sufocare, devorare. Și acest rău, treptat, devine omniprezent și omnipotent, se confundă, se contopește cu răul din lumea interioară a unor personaje, călăii, devine curtenitor și seducător pentru alte personaje, victimele, le corupe, le domină, le pervertește, le destramă, le pulverizează. Dacă granița între realitate și iluzie, între adevăr și minciună, între istorie și masca ei, nu se mai poate, de cele mai multe ori, delimita, cât de cât, de asemenea, și statutul de călău sau de victimă devine inocent, confuz, ambiguu. Lumea își pierde substanța, consistența. Parcă asistăm, noi înșine, uneori fiind înșiși actori, la derularea unei farse macabre.

Dar există un singur personaj, feminin, Alberta, care, ca o vagă adiere, sinistră, simte istoria, o bulversează, o copleșește, o asaltează, vrea s-o acapareze, apoi, s-o devoreze. Ea conștientizează, foarte repede, natura și dimensiunea răului. Ea străbate un drum de la neînțelegere la înțelegere, de la necunoscut la cunoscut, de la expectativă la participare. Adică, ea nu încearcă să se replieze din fața istoriei, nu încearcă s-o trișeze, n-o refuză. Acceptă confruntarea cu ea, acceptă lupta cu ea, o luptă directă, sinceră, totală. Ea refuză perfidele capcane ale istoriei. Și această clarificare, și această luptă, și acest refuz îi trasează un traiect existențial exemplar, cu semnificația unui Calvar, a unei Golgote.



De la o persoană oarecare, aproape anonimă, capătă un profil, din ce în ce mai clar, de personalitate, de om de excepție, de prezență

tragică, de erou. Și gestul ei, tragic și eroic, ne aparține sub forma asumării unei jertfe. Și această jertfă este asumarea responsabilității unei nașteri, nedorite, căci ceea ce a generat-o nu este efectul tainei iubirii, ci al unei fapte demonice, malefice, violentarea, violul. Prin forța iubirii crescând din străfundurile ființei sale, iubire izvorâtă din repulsie și ură, ea înalță o faptă abominabilă, prin iubire și suferință, la semnificația unei taine, taina nașterii. Și astfel, planul „prim”, imaginea Albertei, pe masa unei clinici, cu fața îndreptată spre cercurile de lumină ale aparatului din camera de nașteri, ca o revelație, imagine ce apare de șapte ori, sugerează un elogiu adus Creațiunii. Și fața ei, spre aparat, spre noi, în prim plan, ca o muștrare, ca o bucurie, ca o eliberare, ca o purificare, ca o speranță. Un film valoros. Un film de conștiință. O strălucită interpretare a Oanei Pellea, o imagine inspirată semnată de Vivi Drăgan Vasile.

16. SLOVENIA. MARTIN SULIK- ZAHRAHA (GRĂDINA), 1995

După „Revoluția de catifea” din noiembrie 1989, Cehia și Slovacia devine republici separate. Deși cinești de origine slovacă au contribuit, și ei, la nașterea, consolidarea și afirmarea „tânărului film ceh”, abia după acest eveniment, din 1989, se poate vorbi de crearea condițiilor pentru conturarea unei cinematografii naționale.

Martin Šulik a absolvit Academia de Film din Bratislava în anul 1986. Debutază în 1991 cu „Tenderness”, după care urmează „All the things I love”, 1992, considerat ca fiind „Cel mai bun film al anului 1992”.

„Grădina” este cel de-al treilea film al tânărului regizor. Ceea ce declanșează conflictul și intriga acestui film este raportul de neînțelegere între Jakub, un bărbat de 30 de ani, și tatăl său. Prin urmare, eterna confruntare între copii și părinți, între generații. Acest conflict este firesc și normal, legic necesar pentru sănătatea morală, sufletească, spirituală a omului, pentru dinamica și neîntrerupta devenire a societății umane. Acest conflict are, în esență, un rol creator, bineînțeles, neluând în considerare cazurile malade, aberante. Conflictul între Jakub și tatăl său se prelungește în relațiile cu ceilalți, la serviciu, cu Tereza, o femeie căsătorită. Simțind nevoia unei schimbări radicale în modul lui de existență, se retrage la țară, în casa părăsită a bunicului său. Începe s-o repara, să

facă ordine prin camere, apoi curăță grădina de bălării, cosește iarba, taie copacii pentru necesitățile gospodărești și chiar învață să coacă pâine și să-și prepare țuica. Încet, încet, el intră în fluxul vieții tradiționale. Această întoarcere la țară, reluarea unor preocupări și îndeletniciri, moștenite din tată în fiu, are semnificația întoarcerii la rădăcini, redescoperirea, necesară, a valorilor originare, morale, de cunoaștere, mitologice, de credință laică și religioasă.



Și întâlnirea cu frumoasa, neîntinată Helena, în această ambianță de „vârstă a grației”, redimensionează locul, rostul și menirea lui Jakub, în aspirația eternă a refacerii armoniei inițiale, a unicului, mitul androgenului. Departe de a fi o viziune idilică, pășunistă, asupra „vieții la țară”, filmul lui Martin Šulík, curat și proaspăt, încântă prin seninătate și optimism, prin generozitate și încredere.

17. SPANIA. JOSÉ LUIS CUERDA – EL BOSQUE ANIMADO (PĂDUREA ÎNFLEȚITĂ), 1987.

După moartea generalului Francisco Franco (1892-1975), șeful partidului „Falanga Spaniolă”, din 1958, „Mișcarea Națională”, șef al unui regim autoritar, absolut necesar pentru a opri și elimina expansiunea Uniunii Sovietice în Peninsula Iberică, urmările acestei expansiuni fiind imprevizibile ca gravitate pentru destinul Europei de Vest, al Europei, în general și al lumii, cinematografia spaniolă a cunoscut un rapid reviriment. Căci, cu toate rezultatele pozitive în plan politic, de preîntâmpinare a unei catastrofe naționale, continentale, globale, regimul franchist, ca orice regim autoritar, totalitar, a avut influențe negative asupra culturii spaniole, prin urmare, și asupra cinematografei („Cinematograful spaniol este ineficace politic, greșit din punct de vedere social, infirm din punct

de vedere intelectual, nul din punct de vedere estetic și rahitic din punct de vedere industrial” – Juan Antonio Bardem). După epoca salutului fascist și a imnului, o renaștere era inevitabilă. Deși regizorii din vechea gardă continuă să creeze, Juan Antonio Bardem, Luis Garcia Berlanga și Carlos Saura, titanul Luis Bunuel părăsind Spania în a doua jumătate a deceniului patru, decedat în anul 1983, o nouă generație se conturează: Fernanda Trueba, Manuel Matji, Fernando Colomo, Felipe Vega, Rafael Moleon, Augustin Villarogna, Antoni Ribas, Francesc Bellmunt, Jordi Feliu, José Luis Guerin, Imanol Uribe, Pilar Miro, Ana Diez, Josefina Molina. Se detașează, valoric, Pedro Almodovar.

Inițial, realizator de știri și programe culturale la televiziune, José Luis Cuerda este autorul, până în prezent, al trei filme: „El Tunel”, după povestirea cunoscutului scriitor Ernesto Sabato, „Total” și acesta, „Pădurea însuflețită”. „Pădurea” este simbolul central al acestui film. Privită, în diferite mitologii, foarte variat, de la un adevărat sanctuar în stare naturală, la celți, la japonezi, la adăpostirea unui templu, la chinezi, de la sălașul unor zeități, la greci și la romani, la aspectul ei de nepătruns și devorator, în literatura hispano-americană, în filmul lui José Luis Cuerda, pădurea este gazda unor personaje-simbol: un bandit, un gropar, o femeie de condiție joasă, un băiat leneș, o tânără venită de prin alte meleaguri, adică o străină, o fantomă etc.



În această viziune, pădurea are o funcție malefică. Ea generează fapte cu o influență nefastă asupra lumii din jur, le ocrotește, le stimulează apetitul pentru distrugere. Chiar și trenul care (?) aceste locuri, deși, aparent, îi conciliază, îi unește, el este cel care va adânci,

cândva, neînțelegerile, păcatele, ura. Trenul este simbolul civilizației perturbatoare. Cu imagini tulburătoare, în tradiția grotescului, cu accente suprarealiste, filmul este, în fond, o viziune, uneori, coșmarească, a lumii contemporane, dominată de incertitudine, de instabilitate, de lipsă de orizont, de spaima de moarte.

18. SUEDIA. COLIN NUTLEY – ÄNGLAGÄRD – ANDRA SOMMAREN (CASA ÎNGERILOR – A DOUA VARĂ), 1995.

După retragerea lui Ingmar Bergman, în 1895, de pe platourile de filmare („Pot trăi fără să fac film, dar nu pot trăi fără teatru”), cinematografia suedeză, ca multe altele, spre sfârșitul mileniului doi, cunoaște o criză, deopotrivă de ordin moral, artistic și financiar. După Bo Wideberg, cel care îi urmează „titanului” și de care se detașează polemic, după Jan Troell, Mai Zetterling etc. nu putem vorbi, încă, de o nouă generație.

Collin Nutley (n. 1947), după ce își începe cariera la televiziune, în Anglia, preocupare inițială a multor viitori regizori, din toate școlile naționale, se întoarce în Suedia în 1980, ocupându-se cu documentarele.

Cu film de ficțiune de lung-metraj debutează în 1988 cu „The Ninth Battalion”, 1988, după care mai semnează: „Black Jack”, 1990, „House of Angels”, 1992, un film valoros, „Sista Dansen”, 1993, „Just You and Me”, 1994 și „Sant ar Livet”, 1996, ultimul său film.

Un specific al filmografiei sale este folosirea unor dialoguri improvizate.

Filmul „Casa îngerilor – a doua vară”, o reluare a filmului din 1992, este o metaforă. Conacul „Casa îngerilor” simbolizează Suedia, cu locatarii ei, o tânără generație, reprezentată de seducătoarea Fanny, o abilă prezentatoare de spectacole, de Zac, prietenul ei și de cei doi frați, Gottfrid și Ivar, care îngrijesc vechea așezare. Tâlcul filmului este că celelalte generații, națiunea suedeză, așteaptă de la cea mai tânără generație contribuția ei firească, de suflet și spirit, de muncă, pentru ca patria, neamul, să-și continue existența, rosul și rolul ei în lume. Dar pentru această generație, prin Sven, fratele lui Gottfrid și Ivar, stabilit în SUA, alte orizonturi îi cheamă. Sven simbolizează acea parte a sufletului, a spiritului suedez, disponibil la irumperea în universalitate. Prin urmare, pe toți, nu „civilizația de consum”, acest

„nou pământ al făgăduinței” îi atrage, ci necesara deschidere spre alte orizonturi, împlinirea la dimensiunea planetei. Este în gestul lor nu ruptura de tradiție, ci îmbogățirea ei din altă perspectivă. Și ei se hotărăsc să plece spre America. Interesant, Fanny este aceea care ia inițiativa, insistând, adică „femininul”, purtătoarea și însuflețitoarea vieții.

Deși femeia, în orice colectivitate, este considerată a fi mult mai conservatoare decât bărbatul, factorul decisiv de păstrare și transmitere a tradițiilor, ea ne apare, aici, ca și în celelalte cinematografii naționale, dar și în literatură, foarte receptivă la procesul de modernizare, la conceptul de modernitate. Așa după cum ei, toți, plecând spre America, trăiesc, probabil, nostalgia strămoșilor care, nu de puține ori, se aventurau spre soare apune, Fanny încearcă rolul și rostul ei în îndepărtatul matriarhat.

Filmul transmite același cult al mediului rural, al pastoralului, al peisajului nordic, oază de odihnă, de puritate și prospețime.

19. UNGARIA. GEZA BEREMENYI – ELDORADO, 1988

Bine conturată, încheată și afirmată ca „școală națională”, în două momente succesive, 1954 și 1963-1964, după o dură perioadă de stalinizare, a realismului-socialist și a proceselor politice măsluite, cinematografia ungară, „noul cinematograf”, își subliniază, constant, existența prin nume recunoscute pe plan internațional, de la Károly Makk la Zóltan Fábri, de la Felix Máriássy, László Ranódy, Imre Feher, György Revesz, János Herskó, apoi István Gaál, remarcabilul István Szabó, Ferenc Kósa, András Kóvacs, Pal Zolnay, Sándor Sára, Péter Bacsó, formând un veritabil „nou val”. Se detașează, însă, Miklós Jancsó, alături de care trebuie amintită Márta Mészáros. Și alții urmează, asigurând o impresionantă continuitate: Zoltán Huszárik, Zsolt Kezdi-Kovacs, Imre Gyongyössy, Pál Gábor, Judit Elek, Peter Gothar, Pál Sándor, după care, Pál Schiffer, Gábor Body, Pál Erdöss etc.

Géza Bereményi (Budapesta, 1946), romancier, dramaturg și scenarist, în 1985 debutează cu film de ficțiune de lung-metraj, „Atanitványok”, „El-dorado”, Premiul european al cinematografeiei, 1989, fiind cel de-al doilea film al său. Filmul poate fi considerat o frescă a Ungariei postbelice, până la izbucnirea insurecției naționale

armate antisovietice din 1956, cu toate că sunt evidente multe momente autobiografice. Însă regizorul găsit, atât disponibilitatea sufletească, spirituală, de conștiință cât și cea artistică, să releve acele ascunse căi care au legat și leagă destinul unui individ de acela al unei colectivități, al neamului, al națiunii. Din momentele, împrejurările, evenimentele nodale, primele zile după război, primele campanii electorale, lupta politică pentru putere, aspecte din precare și sumbra realitate cotidiană, epidemia de disferie din Budapesta, se țese imaginea unei patrii în suferință, într-o alternanță de speranțe și dezamăgiri, de iluzii și crude realități. În acest amplu proces contradictoriu care a cuprins întreaga țară, libertățile, demnitatea, onoarea individului sunt măcinate, sunt distruse și, odată cu ele, reperele fundamentale, morale, de cunoaștere, mitologice, religioase, temelia oricărui neam, tradițiile.

Un film de o bine ritmată dramatică, o alternanță, abil dozată, între destine individuale și masa, ca personaj colectiv. Simțul desfășurării tensiunii, gustul pentru plastic, întregesc o viziune de rezonanță tragică asupra unei conjuncturi nefavorabile, ostile, cu ecouri de sensuri și semnificații pe tot cuprinsul „imperiului răului”.

O inițiativă necesară și lăudabilă a organizatorilor, prezentul festival a fost găzduit și de municipiile Timișoara (18-23 mai), Cluj-Napoca (25-30 mai) și Iași (1-6 iunie), importante centre culturale și universitare.

În cadrul acestei ediții au fost prezentate optsprezece filme reprezentând optsprezece state membre și candidate ale Comunității Europene.

Producția filmelor, pe ani, este repartizată astfel: unu în 1992, trei în 1993, unu în 1994, nouă în 1995 și patru în 1996, șapte filme aparținând unui număr de șapte regizori- debutanți.

Din totalul celor de optsprezece regizori, patru sunt femei.

1. AUSTRIA. PAUL HARATHER – INDIA, 1993.

Paul Harather (n. 30 martie 1965 la Mödling, lângă Viena), după ce studiază economia aplicată la Universitatea de Management și Economie din Viena, în 1984 și între anii 1985 – 1991, la Academia de Muzică și Arte ale Spectacolului, la Departamentul de Film și Televiziune, studii absolvite cu deosebit succes, susținându-și masteratul în 1992, se dedică regei de film, începutul făcându-l ca producător pentru cincisprezece scurt-metraje de ficțiune ale Academeiei de Film. Debutând în 1988 cu lung-metraj de ficțiune cu „Soltana” el mai realizează următoarele filme: „Somnul”, 1989, „Tărâmul dragostei”, 1989, „Summertime”, 1989, „Doi bărbați și două femei”, 1990, cu o subtilă intenție de ironizare a autorului de kitsch-uri, Claude Lelouch, „Garanția”, 1990, „Așteptând”, 1990, „Cinci minute până la infinit”, 1991, „Să studiezi în Asutria”, 1991, „Cocktail Cappuccino”, 1992, „Spiritul indestructibil al lui Holly Love”, 1992-1993 și „India”, ultimul său film, nominalizat la Premiul „Oscar” pentru Cel mai bun film străin, Premiul „Thomas Pluch” pentru cel mai bun scenariu (Paul Harather, Josef Hader și Alfred Dölfer), Viena, 1993, Premiul „Saarländischen Ministerpräsidenten” și „Premiul publicului”, Saarbrücken ,1994, Premiul „Dame Judith Anderson”, Santa Barbara, 1944.

În Viena, cu prestigiul ei de Capitală politică a Europei, dar și de capitală a valsului, a urzelilor de culise și a eleganței, mereu la vedere, se întâlnesc doi tineri, aparent din îmtâmplare, provincialul Heinz Bösel și localnicul Kurt Fellner. Întâlnirea lor este o întâlnire providențială, hotărâtă de un destin deasupra voinței oamenilor. Un destin ca un magnet, a cărui forță de atracție este irezistibilă, deoarece cei doi tineri sunt plăsmuiți, parcă, din materiale cu totul diferite. Primul, o apariție stranie, ca de pe alt tărâm, aproape

fantomatică, absent, străin de tot ceea ce, pentru toți ceilalți, înseamnă scop al vieții, celălalt, dimpotrivă, interesat de orice, bănuitor și iscoditor, parcă voind să nu-i scape nimic din tainicele legături între ființe, între lucruri, între ființe și lucruri, mereu insinuând că ar putea să se apuce să propună, pentru cele văzute și nevăzute, o nouă ordine, noi atitudini și relații, noi sensuri și semnificații. Relațiile între ei, la început, par condiționate, stimulate și guvernate de implacabila „lege a atracției și respingerii universale”. Se pândesc, se caută, se ating, se resping cu ostilitate și iar simt nevoia apropierii. Totuși, nu numai doi indivizi diferiți, două temperamente, două caractere care, aparent, se exclud ci, mai mult, două stări, două optici, două viziuni, două principii, două concepții ireconciliabile, antinomice, dar care aspiră la unitate. De aici, puterea stimulativă a fiecăruia, senzația că se cunosc de mult, că nu mai pot trăi unul fără celălalt, că fiecare e alter – ego- ul celuilalt, că sunt complementari, că sunt inseparabili. Și pornesc în lume. Restaurantele în care mănâncă, hotelurile în care rămân să se odihnească, semnifică, pentru fiecare și pentru ambii, un drum, al autocunoașterii și al cunoașterii, un drum spre împlinire. O autocunoaștere, o cunoaștere însoțită și dominată de un cald și definitiv sentiment al prieteniei. Viețile lor, viața lor, totuși, mizerabile, mizerabilă, căci nu mai pot fi luați decât împreună, se estompează, pulverizate de căldura sufletească.

Dar, drumul lor spre o țintă nemărturisită, tainică, este întrerupt de o moarte stupidă, absurdă. Straniul Heiny Bösel poate fi sugestia viitorului dictator nazist.

Cu tot aspectul lui întunecat, apăsător, prin umor, bine dozat și cu simțul măsurii, filmul cucerește printr-o infailibilă putere de relaxare, de eliberare, de purificare.

2. BELGIA. LOREDANA BIANCONI-COMME UN AIR DE RETOUR (REÎNTOARCEREA), 1993

Născută în localitatea Haine st. Paul în 1954, Loredana Bianconi, cu vizibilă ascendență italiană, este Doctor în „Disciplina Artelor Comunicațiilor și ale Spectacolului” și absolventă a Facultății de litere și filosofie din Bologna. Activitatea ei este variată: între 1982-1985 organizează, în Italia, festivaluri de cinema și de video; între 1983-1984 semnează, în colaborare, scenariile pentru emisiuni

radiotelevizate la New York; în cursul anului 1985 realizează emisiuni pentru Rai 3. Prima distincție pe care o primește este Premiul pentru scenariu la festivalul de film de la Bellaria, Italia.

Cu film de ficțiune de lung-metraj debutează în 1989 cu „La Mina”, Premiul festivalului „Video realități”, Bruxelles și Mențiune specială a juriului la Festivalul „Cinema și video”, Montréal, Canada.

Tema filmului „Reîntoarcerea” este familia, o constantă a culturii latine, a artelor, a culturii italiene. Familia italiană se poate afla în două situații diferite în ceea ce privește așezarea: se poate trăi în Italia și toate necazurile, toate insatisfacțiile, toate nenorocirile pot fi suportate cu mai multă ușurință; dar ea poate, din variate motive, să trăiască undeva, în străinătate și atunci chiar și cele mai mari bucurii nu au farmecul, nu au greutatea celor de acasă. O familie de italieni și, ciudat, numai femei, bunica, mama și fiica, nevoite de împrejurări, emigrează în Belgia anilor '60, într-o zonă minieră. Cu toată deschiderea lor spre oamenii locului, ele nu pot atenua și nici îndepărta un acut sentiment al dezrădăcinării, al incapacității de a se adapta și de a se integra, cu toată înrudirea lor cu localnicii ca apartenenți la marea familie romanică. Locul natal, strămoșii, obiceiurile, credințele, tradiția, exercită, mai ales asupra bunicii, o putere de atracție irezistibilă. Dar această forță slăbește la generația următoare, la fiica ei și abia că mai pâlpâie la nepoată. Filmul ne relevă, printr-o reconstituire fidelă și minuțioasă a ambianței, o ambianță simțită ca ostilă, emoții, stări, sentimente contrarii la nivelul fiecăreia dintre cele trei generații. Un conflict al fiecăreia cu sine însăși, un conflict al fiecăreia cu celelalte, un conflict, nemărturisit, cu concetățenii, un conflict cu memoria, cu trecutul, cu destinul. Discuții, reproșuri, lamentații, nostalgii, proiecte, insomnii, veghe, visuri, certuri și împăcări, așteptări și, între acestea și deasupra tuturor, ca un zeu ocrotitor, ca un „pater familias”, neamul, patria. Foarte bine dozate aceste stări conflictuale și stările sufletești ale celor trei emigrante, filtrate prin reacții psihologice sondate cu detașare. Câștigul filmului constă în ceea ce este particular și general în satria arhetipală de feminitate. În acest sens regizoarea dovedește, deopotrivă, intuiție și știință. Filmul ne oferă și sugestii muzicale. Bunica, mama și fiica par un trio vocal. Fiecare își cântă cu pasiune partitura, bine armonizate prin contrastul lor, la

care adăugându-se și vocile rudelor, prietenilor, spectatorul, auditorul, trăiește senzația unui amplu concert pentru soliști, grupuri vocale și cor și orchestră. Senzația plăcută a unei inspirate improvizații pe o temă dată, cu variațiuni.

3.CEHIA. FILIP RENČ – VÁLKA BAREV (RĂZBOIUL CULORILOR), 1995

Filip Renč, debutant, face parte din prima generație apărută după destrămarea „imperiului răului”, generație aflată într-un proces dinamic de consolidare și afirmare.

Filmul, folosind ca pretext o poveste obișnuită, în care se recurge la unele clișee, formula polițistă, o crimă, un act de trădare și, bineînțeles, acestea presărate cu prea obișnuitele ticuri ale dragostei, cu un aer de imprevizibil, de noutate, este o metaforă a Cehiei anilor '90, aflată într-un proces încordat de regăsire a identității. Ambianța, atmosfera, ne relevă un univers alienat. Totul parcă „a ieșit din țâțâni”, nimic nu mai e la locul lui sau, dacă mai este, se pare că nu acolo trebuie să șadă. Nimeni nu se mai înțelege cu nimeni. Rude, prieteni, vecini, cunoscuți, parcă ar avea ceva foarte important de împărțit dar nu pot defini acel ceva. O stare de acreală, de incertitudine, de instabilitate, de pus pe hărțuială îi stăpânește pe fiecare și pe toți. Și aceste stări, bineînțeles, deși comune, nu-i pot uni. Parcă se așteaptă de undeva să vină cineva, mai lucid, cu mintea întreagă, care să le spună și să le arate ce e de făcut. Un binefăcător semn al hazardului, un miracol. Pentru aceasta, dacă e nevoie, oamenii pot începe să creadă iarăși. Ondrej, un tânăr nonconformist, pilot și fotograf, unul dintre ei și, totuși, altul, le-ar putea fi de folos. Preocupările lui sugerează memoria colectivă și aspirația spre un ideal înalt. Și acest înalt ideal este aflarea adevărului. Martor la crimă, martor al trădării, păstrător al memoriei colective, pentru restrânsa colectivitate, pentru întregul neam, căutarea și rostirea adevărului, sancționarea răului, sunt singurele și unicele căi care pot duce la salvare. Cehia, neamul ceh, revenite, parcă, dintr-o noapte a rătăcirii, năucite de brusca trezire, nu știu, nu simt încotro s-o apuce. Și Ondrej le arată sensul pornirii dar și felul în care ei pot porni. Trecutul, oricât ar fi de ticălos, nu trebuie uitat. Faptele, abominabile, care au dus la năpăstuirea fiecăruia și la nenorocirea tuturor, trebuie aflate și pedepsite. Purificate, patria, neamul, prin

suferință și credință, prin solidarizare și solidaritate, regăsindu-se, se pot iarăși bucura de toate cele dăruite și pe care ele se cuvine să le sporească. Singur împotriva tuturor, singur în fruntea tuturor, Ondrej pare un eliberator, un mag, un profet, un Mesia.

4. DANEMARCA. OLE BORNEDAL – NATTEVAGTEN (GARDA DE NOAPTE), 1994.

Ole Bornedal (n. 1959) debutează în sistemul radio realizând numeroase programe prin care a câștigat o reputație internațională. Între anii 1982-1987 a regizat trei programe originale, domeniu în care originalitatea este foarte greu de atins. A colaborat și cu Televiziunea Daneză scriind mai multe comedii și show-uri. În cinematografie debutează cu trei scurt-metraje: „Neînțeleșii”, „În ochii lumii” și „Masturbatorul”, filme prin care își dezvăluie creativitatea, puterea de concentrare și esențializare. Este și autorul scenariului și regiei pentru piesa „Ziua fericirii”. Ca director al Direcției Teatru din Televiziunea Daneză, a avut contribuții importante, răspundere pe care și-a declinat-o după debutul cu film de ficțiune de lung-metraj, „Garda de noapte”, film selecționat la Cannes pentru Săptămâna internațională a criticii franceze, anticameră a Premiului „Palme d’or” și a nominalizării la Premiul „Oscar”. Au urmat încă două filme: „Nightwatch”, 1997, turnat în SUA și „Mimic”, 1997, turnat, de asemenea, în SUA.

„Garda de noapte” este, de asemenea, o metaforă. Morga este însăși lumea contemporană, umanitatea sau starea de suflet, de spirit, asemănătoare acestui loc macabru. Filmul are semnificația unei călătorii în infernul interior al fiecăruia dintre noi, al tuturor, în infernul lumii. Cadavrele sunt propriile noastre visuri, speranțe, sentimente, idealuri. Trăim fiecare și toți, parcă, într-un spațiu închis în care alte cadavre se aduc, grămada lor sufocându-ne. Crimele în serie sugerează această continuă părăsire, înfrângere, ucidere a acestor sentimente, visuri, speranțe, idealuri. Cadavre vii prin vastul cimitir al defunctelor noastre vibrații sufletești, spirituale.

Inspectorul Wörmer care, aparent, se ocupă cu rezolvarea unui nou caz de omucidere, pare asemenea unui cerber. Privirea lui parcă ar spune: „Lasciate ogni speranza voi che ’ntrate”. În infernul prăbușirii noastre se poate intra, el este provocat de fiecare dintre noi, dar nu se mai poate ieși. Viziunea este profund pesimistă. Jens și Martin, doi studenți la drept, încă la vârsta prielnică și specifică

înalțelor idealuri, prin opțiunea lor pentru această disciplină, par hotărâți să întreprindă ceva. Și Martin, în timpul vacanței de vară, se angajează paznic de noapte la morgă. Prietenelor lor, Lotte și Kalinka, sugestia cuplurilor erotice în căutarea, în aspirația refacerii armoniei originare, îi stimulează în această aventură. Pe Martin, infidelitatea, simbolizată prin prostituata Joyce, pare să-l devieze de la calea aleasă spre adevăr. Bănuirea lui Martin că ar fi autorul crimelor în serie și posibila lui încredințare, sugerează imperfecțiunea, fragilitatea alcătuirii umane, latentele noastre disponibilități pentru păcat, adăugându-se păcatul originar.

Admirabile, ca valoare estetică, poetică, sunt viziunile coșmaresti, halucinante, de la morgă, ale lumii noastre, în ton expresionist, de o rară expresivitate. Tâlcul filmului este necesitatea autocunoașterii, ca singură cale spre salvare, esența acestei autocunoașteri, cunoașteri, fiind numai adevărul care nu poate decât să ne elibereze, să ne purifice de propriile noastre rătăcirii, spaime și prăbușiri. Mereu, ca un leitmotiv, iar nu ca o obsesie, ca un clișeu, în toate culturile, prin urmare, și în cinematografie, revine problema punerii, la temelia vieții noastre, a tuturor întreprinderilor și faptelor noastre, a unor înalte principii morale.

Un debut strălucit.

5. FINLANDA. KARI PALJAKKA – VETURIMIEHET HEILUTTEA (LA REVEDERE, LÂNGĂ CALEA FERATĂ), 1992

O poveste și o tratare tipic nordice, cu aroma tradițională de saga. O coborâre în timp, în memorie, nu ca o slăbiciune, ci ca o necesitate, nu cu intenții moralizatoare, ci din fireasca nevoie de învățătură, de continuitate, de revigorare succesivă.

Vähy, mai neastâmpărat, mai nestăpânit, mai impulsiv, mai necugetat și calmul și meditativul Hapa, aflați la vârsta de șapte ani, în sensul unor practici, obișnuite pretutindeni și a unor aspirații firești, hrănite de o vie imaginație, își jură, pe sângele lor, un străvechi ritual, că nu se vor despărți până la moarte. Șapte, în simbolistica numerelor, peste tot, semnifică totalitatea, dar o totalitate neîmpietrită ci dinamică, într-o continuă mișcare și devenire. Și ei încep să se diferențieze, contrar jurământului făcut, alegându-și, spre împlinire, fiecare înțelegând-o în felul lui, căi diferite. Temporar, sedus de temperamentul exploziv al lui Vähy și

complăcându-se în tovărășia găștii lui, Hapa se pare că se va rata. Exemplul rău al lui Vähä, conflictele cu părinții, cu profesorii, cu poliția, îi dau satisfacția unei false afirmări. Regăsindu-se, Hapa părăsește micul oraș de provincie pentru studii universitare. Despărțirea lor pare definitivă, ca o poveste banală. Reîntâlnindu-se, din când în când, în numele amintirilor, mai trăiesc vibrația vechii prietenii. Dar, de asemenea, ca într-o poveste banală, iubirea pentru aceeași fată îi separă definitiv. Peste amintiri, peste emoții și sentimente, peste jurăminte și promisiuni, timpul așterne o impenetrabilă negură. Pentru Hapa, revenit în orașul natal, altele sunt orizonturile. O tentativă de crimă, un gest de autopedepsire mai mult decât un act de răzbunare. Hapa are familie și un serviciu onorabil, iar Vähä se afundă, din ce în ce mai mult, în vagabondaj și alcoolism.

Nu un film tezig, deși s-ar părea. Expresiva culoare locală, simțul și gustul plastic, splendida imagine, puternica individualizare a personajelor, prin adâncirea contrastelor, opunerea unor caractere și temperamente, când identice, când asemănătoare, dar mereu, în fond, antagonice, printr-o poezie a evocării, traiectele existențiale ale lui Vähä și Hapa pot fi și, poate, sunt propriile noastre traiecte existențiale. Tonul cald, sincer, direct, spontan, emoționează dar și îndeamnă la reflecție, la meditație.

6. FRANȚA. CLAUDE SAUTET-NELLY ET MONSIEUR ARNAUD (NELLY ȘI DOMNUL ARNAUD), 1995.

Claude Sautet (n. Montrouge-Seine, 23 februarie 1924). Face parte din generația bătrână, deși a debutat ca regizor de film, cu destulă întârziere, la 40 de ani. După ce studiază artele decorative, între anii 1946-1948, urmează cursurile Institutului de Înalte Studii Cinematografice (IDHEC) din Paris. Un deceniu este ajutor de regizor al unor regizori de film de mai mică importanță (Yves Robert, Guy Lefranc, Carlo-Rim, André Cerf, Pierre Montazel, Jean Devaivre). Aceștia rămân în istoria cinematografiei franceze doar ca niște artizani. În același timp a fost director de producție pentru scurt-metraje și a publicat articole de critică muzicală în ziarul „Combat”. Ca autor de scurt-metraje debutează în 1951 cu „Nous n'irons plus au bois”, iar cu lung-metraj în 1956, cu un film mediocru, „Bonjour sourire” („Cu zâmbetul pe buze”). După ce se reîntoarce la

activitatea de ajutor de regizor, din 1958 fiind și coscenarist la unele filme minore și producător de filme pentru TV, în 1960 realizează cel de-al doilea film al său, de lung-metraj, „Classe tous risques” („Sfidând toate riscurile”), cunoscut la noi și sub titlul „Marele risc”, film în care Lino Ventura se afirmă cu primul său film valoros. Cu „L'Arme à gauche” („Arma la stânga”), 1965, se confirmă talentul său, sursa literară fiind romanul lui Charles Williams. Filmele următoare, începând chiar cu filmul din 1970, „Les Choses de la Vie” („Întâmplările vieții”) și până la filmul din 1988, „Quelques jours avec moi!” („Câteva zile cu mine”), au o constantă, interesul pentru societatea franceză contemporană. De aici, s-a făcut aprecierea greșită că filmele lui au o dominantă sociologică. Aparent, căci, dincolo de a fi pe linia unui realism tradițional, Claude Sautet, îndeosebi, investighează lumea interioară a personajelor sale. Aceasta este și partea ce mai rezistentă a filmelor lui, filme care excelează prin stăpânirea meșteșugului, mai mult decât prin inspirație creatoare. Filmul din 1972, „César et Rosalie” („Cezar și Rozalia”), amintește de filmul lui Nikita Mihalkov, „Fără martori”. Realizându-și filmele cu o oarecare încetineală, se mai rețin: „Vincent, François, Paul et les autres” („Vincent, François, Paul și ceilalți”), 1974, „Mado”, 1976, „Une Histoire simple” („O poveste simplă”), 1978, cu o remarcabilă interpretare a actriței Romy Schneider, „Un coeur en hiver” („Inimă înghețată”), 1992, Premiile „César” și „Leul de argint” și „Nelly și domnul Arnaud”, Premiul „Louis Deluc”, 1995, Premiul „César” pentru Cea mai bună regie și pentru Cel mai bun actor (Michel Serrault), 1996 și Premiul „Lumière” pentru Cel mai bun actor (Michel Serrault) și Premiul Juriului, Valladolid.

Un film despre cuplul erotic, un cuplu erotic ai cărui membri nu se mai află la vârsta adolescenței, exemplar fiind cuplul Romeo și Julieta, ale căror înălțimi și puternice vibrații sufletești, probabil, le-au trăit, le trăiesc și le vor trăi toți iubii dintotdeauna și de pretutindeni, ci, pe linia gustului omului modern, contemporan pentru demitizare și demistificare; ea are 25 de ani, iar el 65 de ani. Apropierea lui Nelly de domnul Arnaud se face în împrejurări destul de grave pentru tânăra femeie.



Ea vede, ea caută în domnul Pierre Arnaud un sprijin, un reper atât de necesare revenirii ei la normalitate. Bineînțeles, nu poate fi vorba între ei decât de o prietenie acceptată, fără complicații. Deși căsătorită, Nelly se regăsește, își recapătă liniștea, echilibrul, într-o ambianță de siguranță, de confort. O slujbă bună, bani la discreție, sprijin moral. Dar inevitabilul se produce, bineînțeles, din partea generosului protector. Domnul Pierre Arnaud, deși aflat la crepusculul vieții, începe să simtă pentru Nelly o sinceră iubire. O iubire, însă, imposibil de finalizat prin reciprocitate. Conștient de ireversibilitatea timpului, Domnul Pierre Arnaud rămâne doar să fie pentru Nelly un protector, un sfătuitor.

Ambianța de incertitudine și instabilitate, apoi de calm, de echilibru, de adăpost sigur, tatonările, aluziile, insinuările, ambiguitățile, căutările, meandrele unor caractere, temperamente și psihologii care se exclud de la sine, dar care se simt atât de bine în apropiere, împreună, toate acestea și întregul sunt realizate cu o artă a poeziei disperării, a speranței, a sentimentului securității, a nostalgiei și a împăcării. Un film calm, de o impresionantă demnitate. Deși construit cu precizie, constanta filmografiei sale, ultimul film al lui Claude Sautet nu eșuează în pedanterie. O calitate deosebită a lui Claude Sautet este și alegerea și conducerea actorilor (Romy Schneider, Michel Piccoli, Yves Montand etc.)

7. GERMANIA. WIM WENDERS – DIE GEBRÜDER SKLADANOWSKY (UN TRUC AL LUMINII, FRAȚII SKLADANOWSKY), 1996.

Wim Wenders zis Wilhelm Wenders (n. Düserdolf, 14 martie 1945), inițial a studiat medicina, apoi și filosofia. Fiind admis la „Hochschule für Fernsehen und Film” („Școala Superioară de Cinematografie”) din München, urmează, între anii 1967-1970, cursurile acestei instituții de învățământ superior, de specialitate. În timpul studiilor a practicat critica de film și critica muzicală, este vorba de fenomenul „rock”, la „Filmkritik” și „Die Suddeutsche

Zeitung" (1968-1970). Tot în timpul studiilor realizează primele sale filme, un număr de șase scurt-metraje. La terminarea studiilor, ca lucrare de diplomă, realizează primul său lung-metraj de ficțiune, „Summer in the City” („Vara în oraș”), 1970, un film cu o tematică gravă, despre incomunicabilitate. Dar adevăratul său debut este considerat a avea loc în 1971 când, în ambianța favorabilă de la „Filmverlag der Autoren” din München, semnează filmul „Die Angst des Tormanns beim Elfmeter” („Frica portarului în fața loviturii de la 11 metri”), după cartea omonimă a lui Peter Handke și cu participarea acestuia. Structura filmului este, se poate spune, polițistă sau, mai bine spus, pretextul este polițist căci, în fond, semnificația filmului sugerează tema pierderii subiectivității, a identității. Tema, aceeași, este reluată și în filmul din 1973, „Der Schachtelrote Buchstabe” („Litera stacojie”), sursa literară fiind cartea, foarte cunoscută, a lui Nathaniel Hawthorne. De reținut, însă, tripticul: „Alice in den Stadten” („Alice în oraș”), 1973, „Falsche Bewegung” („Mișcare greșită”), 1974 și „Im Lauf der Zeit” („În goana timpului”), 1975, filme care sugerează călătorii în lumea interioară a omului. Cu următorul film se apropie de altă sursă literară, unul dintre romanele Patriciei Mighsmith, din seria „Ripley”. Este vorba de „Der Amerikanische Freund” („Prietenul american”), 1977, un film întors spre propria-i lume interioară, de unde un fior de lirism, de unde o sinusoidală a propriilor sale frământări, neliniști. La sugestia regizorului american Francis Ford Coppola, în 1981, realizează un film despre scriitorul Daschiell Hammett, „Hammett”, precedat tot de un film biografic, „Nick’s Movie” („Filmul despre Nick”), evocând viața faimosului regizor american Nicholas Rey, printre altele, mai ales, autorul filmului despre starea de conflict, de revoltă, a tinerilor generații, „Rebel without a Cause” („Rebel fără cauză”), 1955, în distribuție James Dean, idolul multor generații și Nathalie Wood. Simțind o acută confruntare cu sine însuși, de împlinire, turnează, în 1982, în Portugalia, „Der Stand der Dinge” („Starea lucrurilor”), Premiul „Leul de aur” și Premiul FIPRESCI, Veneția. O altă căutare a identității profesionale poate fi considerată și colaborarea cu televiziunea franceză unde realizează mai multe filme. Și, tot pe linia unui traiect al confruntării cu sine, al descoperirii sale prin alții, se înscrie și filmul realizat în Japonia, în 1983, „Tokyo Ga”, 1983, obiectul căutării sau al falsei căutări fiind regizorul Yasujiro Ozu. „Paris, Texas”, 1984, Premiul „Palme d’or”,

Cannes, este un film-sinteză, o alternanță de western, melodramă, comedie și documentar, unitară prin stil, un elevat manierism și emoționalitate, un film despre pierdere și regăsire, în același ton nostalgic. Pentru filmul „Der Himmel über Berlin” („Cerul deasupra Berlinului”), 1987, este distins la Cannes cu Premiul pentru regie. Și aici ca, de altfel, în cele mai valoroase filme ale lui, o succesiune de simboluri, o dimensiune metafizică. Și pretextul este tocmai marele oraș, Berlin, pentru a sugera, în subtextul unei viziuni defavorabile asupra Capitalei, aceeași instabilitate, aceeași incertitudine a lumii moderne, aceeași criză a valorilor prin aceeași amestecare a criteriilor, aceeași imposibilitate de a găsi un contur lumii afective, sentimentelor. Interesul pentru procesul actului creator, interes constant, asupra stării de inspirație, filmul din 1989 evocă personalitatea creatorului de modele și croitorului japonez Yohji. Sub semnul acelorași întrebări, al acelorași îndoieli, al acelorași frământări și neliniști este pus și filmul din 1991, „Bis ans Ende der Welt” („Până la capătul liniei”). Și filmul din 1993, „Arisha”, un scurt-metraj, este expresia repetatelor, insistențelor sale neliniști și confuzii. Ultimele filme: „In weiter Ferne, so nah” („Atât de departe, atât de aproape”), 1993, Marele premiu al juriului, Cannes, „Lisbon Story”, 1995, „The End of Violence” („Sfârșitul violenței”), 1996. În fine, de reținut, o sinteză a două spații spirituale, foarte rar între creatorii de excepție, filmul „Al di là delle nuvole” („Dincolo de nori”), 1995, film în care Wim Wenders („eu scriam scenariul și el îl corecta”) l-a secondat, ca „înger din culise” pe Michelangelo Antonioni.

De reținut colaborarea constantă, la elaborarea scenariilor, cu scriitorul Peter Handke.

Filmul „Un truc al luminii, frații Skladanowsky”, participant, în anul 1996, la festivalurile internaționale ale filmului de la Montréal, Veneția și Londra, realizat de Wim Wenders împreună cu un grup de studenți de la Academia de Film din München, evocă, într-un mod lejer, fluent, într-un stil poetic, începuturile cinematografului, la Berlin. Este vorba de frații Skladanowsky care, în același timp în care frații August și Louis Lumière, în Franța și Thomas Alva Edison, în America, au inventat aparate pentru luat vederi și proiecție, ei au inventat, la Berlin, „Bioskop”-ul, aparat care dă naștere unor imagini animate. Filmul se desfășoară de-a lungul

unui secol, din 1895 și până în zilele noastre, într-un mod strict cronologic. Fiica lui Max Skladanowski, Lucia, fidelă păstrătoare a memoriei tatălui său și a tot ceea ce acesta a realizat, încheie această emoționantă reconstituire. Ea comunică, de asemenea, importante informații privind epoca respectivă. La filmări, în mare parte, s-a folosit o cameră cu manivelă, cameră care se folosea, de obicei, în epoca „marelui mut”, mai ales, într-una din variantele comediei, „slapstick”-ul.

8. GRECIA. ELENİ ALEXANDRAKIS – STAGONA STON OKEANO (O PICĂTURĂ ÎN OCEAN), 1995.

Eleni Alexandrakis (n. 1957, Atena) a urmat studii în istoria artei și de arheologie la Paris, apoi studii cinematografice la Sorbona (1980) și, în 1985, a studiat la Școala Națională de Film și Televiziune de la Londra.

A debutat cu filmul de scurt-metraj de ficțiune: „Etriza”, 1981, Premiul juriului la Festivalul internațional al filmului de la Lille (Franța). Apoi mai realizează, în acest compartiment, „Maria și nopțile cu pene”, 1985. Ca filme documentare se rețin: „Copiii Greciei”, 1990, Premiul pentru Cel mai bun film documentar la Festivalul de film de la Salonic și „Tonia Marketaki”.

„O picătură în ocean”, debut, este un film pe tema iubirii. O însoțire a două ființe care aparțin unor lumi diferite: Ana, actriță, apreciată, populară, dornică nu numai să se realizeze profesional, dar să atingă și mult râvnita glorie, adică o recunoaștere unanimă și Andreas, un nestăpânit, un hoinar. Prea nesățioși unul de celălalt, prea grăbiți să se înfrupte dintr-un sentiment care a irumpt ca o forță a naturii, inevitabil, această ardere îi mistuie mai curând decât s-ar fi așteptat. Iubirea lor ca o străfulgerare, ca un sunet unic, din străfunduri, se risipește și se pierde în univers. Poate, cândva, amintirea lor se va transmite din generație în generație, în acorduri de baladă sau incantație de legendă. Bine prinse portretele psihologice ale celor doi protagoniști, ambianța, tensiunea pe care o generează în jurul lor și care se întoarce spre ei cu puterea unui tăvălug.

9. ITALIA. ANTONIO BAIOTTO – PASAGGIO PER IL PARADISO (DRUMUL SPRE PARADIS), 1996.

Și debutul lui Antonio Baiotto este legat de tema iubirii, de data aceasta nu devoratoare, ci salvatoare, dătătoare de viață, de

speranță, de sens, unei existențe nesemnificative, terne, banale, șterse. Renato, detectiv, și-a asumat, prin profesie, ingrata îndeletnicire de a urmări cupluri care, în clandestinitate, încearcă să recupereze ceea ce au pierdut și pierd în tovărășia unor bărbați sau femei deveniți, prin obișnuință, insensibili. Poate că, de la început nu se potriveau sau, poate, și-au dat seama mai târziu, dar motivele care țin de interese, de comoditate, de anumite convenționalisme, i-au făcut să se complacă într-o căsnicie sau într-o relație devenite deprinderi cotidiene. Renato, prin comanda unei urmăriri, căci lucrează la o agenție de investigații, își începe cursa după aceleași tipicuri: înregistrări de convorbiri telefonice, urmăriri cu propria-i mașină, o rablă, opriri pe traseu, replieri după stâlpi de lumină și telefoane, prin ganguri, în cabina vreunui telefon public, continuarea filajului prin magazine, prin baruri, prin bufete expres și de fiecare dată cu grija de a nu fi descoperit. Și toate acestea zi de zi, noapte de noapte, săptămâni, luni, ani. Renato a devenit un automatism care se declanșează la următoarea comandă. Aceleași gesturi, aceleași trucuri, aceleași metode învechite l-au redus la condiția și dimensiunea unei roțițe în angrenajul unei instituții, al unui sistem, ele însele devenite rutinieri. Dar se întâmplă miracolul. Urmărind un cuplu, ai căror membri, ca de obicei, sunt disproporționați ca vârstă și, aproape întotdeauna, el matur sau spre bătrânețe, iar ea „veșnic tânără” și, poposind pe șosea, căci așa îi cerea împrejurarea, apare o tânără, o italo-americană, nemaipăstrând nimic din înfățișarea ei latină și având totul din noua înfățișare a „lumii libere”. Renato și Marta se simt atrași unul spre celălalt, irezistibil. Culmea ironiei, ei îndeplinesc, ca vârstă, condițiile, aproape, ale fiecărui cuplu urmărit de conștiinciosul detectiv. O noapte petrecută într-o pădure izolată și cel care se considera, fără să-și dea seama, definitiv eșuat în meschina lui profesiune, renaște. El descoperă nu numai femeia, bucuriile dragostei ei, ci, prin ea, se descoperă pe sine, cel parcă definitiv îngropat, pierdut sub grămezile de dosare și rafturi. Povestea are o adiere cehoviană. Dar există în acest film, dulce-amar, un tâlc mai profund. Marta, emigranta, se reîntoarce la matcă. Este, în gestul, în actul ei, un refuz, refuzul unei civilizații pe care n-o înțelege, respingerea unui mod de viață pentru care nu are nici o

vocație. Atașarea de anonimul Renato are semnificația recunoașterii unei vinovății, sensul unei ispășiri, probabil, al unei răscumpărări.

10. MAREA BRITANIE. DANNY BOYLE – TRAINSPOTING (DIN GOANA TRENULUI), 1995, nominalizare la Premiul „Oscar” pentru Cea mai bună dramatizare.

Un reprezentant valoros al „generației anilor ‘90 ” este scoțianul Danny Boyle (n. 1956). Și-a început cariera profesională ca regizor de piese de teatru, debutând la „Join Stock Theatre Company”, după puțin timp transferându-se la „Royal Court Theatre”, unde a fost director artistic între anii 1982-1985 și, apoi, la „Royal Shakespeare Company”. La sfârșitul deceniului nouă se deplasează spre televiziune, ca producător la „BBC Northern Ireland”. În acest cadru a realizat mai multe filme ca: „Arise and Go Now”, „Not Even God Is Wise Enough”, „For the Greater Good”, „The ten house”, „The Delorean Tapes”, „The Night Watch”, „Scout” și serialele „Inspector Morse” și „Mr. Wroe ’s Virgins”. Cu film de ficțiune de lung-metraj debutează în 1994 cu „Shallow Grave”. Specialiștii, atât din Marea Britanie, cât și din alte țări, l-au considerat un remarcabil exercițiu de stil. Fiind expresia stării de spirit a tinerei generații, o revoltă pe fundalul unei incertitudini, instabilități, lipse de orizont, a unor sentimente de solitudine, de înstrăinare, filmul se remarcă prin structura modernă a scenariului, prin montaj, foarte personal, nervos, dinamic, printr-un ritm alert, prin calități cromatice deosebite, culorile însoțind și subliniind stările psihologice ale personajelor și ale nuanțelor acestora. Tema filmului, degradarea morală, sufletească, spirituală, a personajelor, sub influența distructivă a banului, de sugestie balzaciană, temă foarte frecventă după mișcarea (Free Cinema). Notația minuțioasă, pe linia realismului, este o altă calitate a filmului, ca și registrul comic în care se exprimă, prin umorul macabru, prin ironia corosivă, de altfel, întărind o altă linie a filmului britanic, de acum o tradiție și o practică destul de curentă. Danny Boyle, chiar de la acest debut, deși a fost intens solicitat la Hollywood, și-a propus să rămână în Marea Britanie, în continuare, pentru a contribui la revigorarea Școlii naționale cinematografice. În acest scop, ca unii din predecesorii săi din mișcarea „Free Cinema”, și-a format o echipă: John Hodge, scenarist, Brian Tufano, director de imagine, Kave

Quinn, scenograf, Masahiro Hirakubo, monteur, producătorul Andrew MacDonald oferindu-se să finanțeze și acest al doilea film. Sursa literară a filmului este romanul cult, omonim, al scriitorului Irvin Welsh.

Ceea ce, în mod curent, numim acțiune, aceasta este plasată la sfârșitul acestui secol, în orașul Edinburgh, mai precis, într-o periferie insalubră, deși filmul, ca și cel de debut, a fost turnat, în întregime, în orașul Glasgow, atât exterioarele cât și interioarele. Locurile frecventate de personaje (un cartier de periferie, străzi prost luminate, în timpul nopții, unele murdare, o sală într-o stare avansată de deteriorare, în care se adună tineri, interiorul unei case modeste, pentru drogare, într-o șocantă dezordine, un bar de proastă condiție, un vecu mizerabil, un local dubios, pentru distracții, o discotecă în care jocul de lumini și inscripții, „tentații”, sunt estompate de fumul de țigări, de vocile umane, șoptite sau răcnite, de ritmul strident al muzicii, de acel du-te-vino între toaletă și sala de dans, fațadele unor case, cu tencuiala murdară sau, ici-colo, decojită, magazine, un apartament pentru traficul de droguri) sugerează o stare de degradare, sufletească, morală, spirituală, de eșec, de ratare, de prăbușire, deși alternează cu alte spații, îngrijite, în care se află ocazional: un parc înverzit, la marginea unei păduri, o vastă câmpie, pe fundalul unui peisaj montan, o casă de oameni așezați, un cabinet medical, în sala unui tribunal, la spitalul de urgență, într-o sală pentru testări psihologice și profesionale, în altul, modern, al unei case imobiliare, la o slujbă religioasă, spații, însă, ale căror rosturi nu le percep sau le bagatelizează și le batjocoresc. Această alternanță de decor, de la insalubru la salubru, de la mizerabil la suportabil, sugerează trecerea de la o lume la alta, parcă, din coșmar în real și invers. Dar scenografia, aici, ca și în filmul de debut, are un specific. Regizorul folosește decoruri prin care a intenționat și a reușit, remarcabil, să creeze o ambianță stilizată care să corespundă întocmai, nu realității obiective, ci realității pe care o are în vedere pentru concepția sa artistică, pentru optica sa, pentru viziunea sa. Putem accepta, de aceea, că realitatea filmografiei lui Danny Boyle, cel puțin până acum, este o suprarrealitate, vizualizarea unei lumi pe care el însuși o are în universul său interior. Aceste două filme, cel puțin, din punctul de vedere al regizorului, sugerează niște „dicteuri

automate”, de o impecabilă logică, totuși, deși par paradoxale. Și ceea ce este și mai uimitor este faptul că, în acest univers al „dicteului automat”, recunoaștem universul realității obiective, până în cele mai mici amănunte, notația fiind deosebit de scrupuloasă. Dar, oare, așa-zisa lume obiectivă, în acest sfârșit de mileniu, nu pare „dicteul automat” al unui demiurg care nu-și mai propune nici un fel de cenzură morală, estetică sau de altă natură? Și atunci, în fond, lumea filmelor lui Danny Boyle, nu este lumea din coșmarurile, din halucinațiile lui, ale noastre, ci lumea în care trăim cu adevărat, zi de zi. Realitatea a devenit un coșmar și coșmarurile noastre sunt în perfect acord cu această realitate pe care o reflectă, pe care le sporesc, la rândul lor, hrănind-o. Este și senzația pe care o trăia din plin și Federico Fellini când se afla în „Studioul 4” de la Cinecittà, senzație pe care o are, pe care o trăiește orice creator.

Personajele sunt tineri în jurul a douăzeci de ani, probabil din mediul studentesc, o elevă, foarte bine individualizate, ca temperament, caracter, grad de inteligență, comportament. Dar ceea ce îl individualizează pe fiecare este absorbit de o stare comună, maladivă, care rezultă din ceea ce îi unește, consumul de droguri și dependența de acestea. Se poate vorbi, prin urmare, de personaje individuale care, în anumite împrejurări, condiții, devin personaj-colectiv. Fiecare, prin situația limită în care se află, consumul de droguri, excesul de sexualitate, își pierde propria identitate căpătând o alta, dar numai în cadrul grupului, ca personaj cu altă identitate, de drogat.



În această pendulare, între o persoană cu o identitate definită și grup, în care această identitate se pulverizează, se manifestă sfâșierea interioară a fiecăruia, a tuturor, laolaltă, prin dorința de re-găsire a identității pierdute. Comicul lor, umorul lor, ironia lor,

autoironia, sarcasmul și cinismul lor au rezonanțe tragice. Begbie, un psihopat, este cel mai violent din grup.



Mereu pus pe hartă, amintind de autohtonii noștri („Așa vrea mușchii mei”), agresiv în limbaj, în gesturi în comportament, prin acestea el pare a-i domina pe ceilalți. Dar tocmai violența îl face mai vulnerabil. Mânia lui, justificată sau nu, din punctul lui de vedere, se revarsă, în egală măsură, asupra partenerilor, cunoscuți sau nu, asupra obiectelor, a lucrurilor. Pe unde trece, lasă haos, ruină. O furtună pustiitoare stârnită brusc. Defulările lui nu au subtilități intelectuale. El reprezintă forța brută a grupului. Un Golem răătăcit printre pitici. Fetele, Diana, liceana precoce, parcă înspăimântată de singurătate, ca și retrasa Alison, care se dăruie fiecăruia și tuturor, fără false pudori sau remușcări, fructul acestei conviețuiri, ca în linia întâia, fiind un copil, Lizzy, cuplată cu Tommy și Gail, partenera lui Spud, formează și ele un grup, la umbra băieților. Fără complicate procese sufletești și de conștiință, ele îi urmează, în tăcere, supuse, după cum i-au urmat și îi vor însoți și pe alții. Tommy este un fragil, un sensibil, de aceea, aparent, motivația eșuării în consumul de droguri, de care, însă, nu este dependent, este o decepție sentimentală. Permanent întors spre sine, deși implicat într-o achiziție de droguri de la niște ruși, cu atât mai mult suferința prilejuită de „iubita” care l-a părăsit va fi mai intensă. Este singurul care, prin moarte, se răscumpără, este singurul care se bucură, fără să știe, de iertare, prin taina slujbei religioase. Intima legătură cu natura, simțindu-i, parcă, tainica chemare, moartea lui este o integrare în armonia ei, prin suferință.



Spud este un heroinoman incurabil. Blândețea lui, funciară, nu este deloc alterată de viciu. În orice împrejurare se comportă la fel. Un resemnat, pentru ceilalți, pentru lumea în care trăiește, nu are nici o tresărire de ură. Dar, cu atât mai mult, această stare exprimă, indirect, o profundă revoltă. Un personaj cu adiere chistică. Sick Boy, avându-l ca model pe actorul Sean Connery, de care se simte atras printr-o aspirație neîmplinită, n-a reținut de la acesta decât donjuanismul. Deși dependent de droguri, totuși, are puterea să păstreze un oarecare echilibru între luciditate și seducțiile iraționalului, neavând, pentru astfel de practici, nici o vocație. Bravează pentru a-și ascunde răni sângerânde. Mark Renton este cel mai inteligent dintre toți dar și cel mai complex. Un egocentric, un neliniștit în căutarea unui punct de sprijin, al unui reper, dar nu în sensul lui „a avea de toate”. Cu siguranță, nu slăbiciunea, nu întâmplarea, nu un anturaj prost ales sau în care a nimerit și nici moda nu l-au împins spre consumul de droguri și nici vreo decepție sentimentală sau profesională, ci altceva mult mai profund.



Și acel ceva este o stare specifică omului contemporan, creator, apoi dependent, apoi prizonier, apoi victimă a civilizației, a societății de consum. Altfel spus, o „stare generală și etern umană”, „nemulțumirea”, „chiar grija”, firească, normală, care a căpătat, în spațiu și timp, diferite înfățișări: „mal-du-siècle”, „spleen”, „nausée”, „scârbă” etc. Reale, dominând o epocă sau alta, au fost prevăzute sau au fost reflectate în arte, cu timpul, devenind o „modă”. De multe ori, doar „poze”, uneori, însă, s-au manifestat ca relații, ca atitudini,

ca reacții, ca gesturi și acte de revoltă. În „Privește înapoi cu mânie”, 1959, r. Tony Richardson, una din replicile lui Helen este importantă pentru starea de spirit a unei generații, a unei epoci: „Mi-e greață!”. Nevoia de compensare, de eliberare, este firească, normală și necesară, mai mult, inevitabilă, de multe ori. Una din căile eliberării este și iluzia, deosebit de frecventă ca mijloc al unei posibile salvări, în epocile modernă, contemporană. Multe mișcări protestatare au eșuat în iluzie dacă nu, uneori, ele însele au fost o iluzie. Confortul, produsele artistice de consum, alcoolul, drogurile, sexualitatea și altele. Pentru „scârba” lui Mark Renton drogul, anturajul celor care se droghează, sexualitatea, sunt astfel de refugii. Năvălirea lui în plăcerile vieții pare un contract cu diavolul, și iată sugestia faustică a filmului.



El este un căutător de absolut, de structură romantică, înfrânt, căzut de pe piscurile unei aspirații imposibile. El amintește, astfel, de Thomas din filmul lui Michelangelo Antonioni, „Blow-up”, 1966. La el, sfâșierea între firesc și nefiresc, între normal și anormal, cu toată relativitatea lor, este mai dramatică în grup. Mark, prins, s-ar părea, definitiv în mrejele morții albe, mai este, încă, agățat, cu un fir subțire, de rațiune. Sexualitatea, și pentru el, apare ca o posibilă modalitate de atenuare a dependenței de droguri, dacă nu, o cauză și o consecință a acestora. Ca și la „portdrapelul” grupărilor „The Angry Men” și „Free Cinema”, Jimmy Porter, din „Privește înapoi cu mânie” și la Mark Renton se observă unele ecouri hamletiene. Dar Mark amintește și de Travis din trilogia lui Lindsay Anderson: „If...” („Dacă...”), 1968, „O, Lucky Man” („Oh, norocosule!”), 1973 și „Britania Hospital”, 1982. Copilăria sau prima iubire, prin vocea mamei sau a prietenei, ca și casa părintească sunt, pentru Mark, posibile repere morale. Sentimentul pericolului, conștientizarea viciului, irump din străfundurile firii sale și năvălesc peste el, peste

lume, ca o calamitate. Mark, înotând după pastila de drog în materie vâscoasă, pestilențială părându-i-se, însă, și întindere de apă purificatoare, sugerează această oscilare permanentă între rătăcire și salvare, între realitate și iluzie. Monologul din pregeneric al lui Mark Renton este un manifest, un act de acuzare, un pamflet, o diatribă, o filipică, un testament, o declarație de război. Un manifest de ură, de revoltă, de dispreț împotriva unei lumi care i-a păcălit, care nu-i mai satisface, împotriva unei lumi în care s-au păcălit pe ei înșiși ("Alege viața, alege o slujbă, o cameră, o familie. Un televizor dat în mă-sa de mare, mașină de spălat, mașină, sidiuri, deschizătoare electrică de conserve. Alege o sănătate de fier, un colesterol săzut, o asigurare stomatologică, alege depozite cu termen fix, un cămin, alege prieteni și îmbrăcăminte sport. Un căcat de costum din trei piese, alege-Dey-și întreabă-te cine dracu ' ești într-o dimineată de duminică. Alege să stai pe canapea urmărind jocuri idioate și mestecînd într-una. Alege să-ți putrezești sfîrșitul undeva, într-o casă căcăcioasă, un junghi în spinarea progeniturilor egoiste și ticăloase, părăsite de tine. Alege viitorul, alege o viață. Dar de ce să vreau eu să fac o chestie de asta? Eu aleg să nu aleg viața. Eu aleg altceva. Motivele? Nu există motive. Cine are nevoie de motive cînd există heroina? Goldfeinger e mai tare ca dr. No. Și amîndouă mult mai mișto ca diamantele veșnice. Lucru demonstrat, de altfel, și de încasările destul de firave. Capitol la care Thunderball a avut un succes notabil. Lumea zice pe bune ca nu-s decît mizerie și moarte tot rahatul ăsta. Du-te 'n mă-ta, lepră jegoasă! Dar ce uită lumea este tocmai plăcerea acestei vieți. Sunt morți cu toții. Altfel n-am face-o nici noi.")

Revolta lor nu mai este cea a celor din mișcările anilor '60, împotriva unui sistem, a tuturor instituțiilor lui, ci împotriva unei lumi, a societății de consum, a umanității, împotriva unui mod de a înțelege natura, condiția și existența umane, care depășește un moment istoricește determinat. Este un manifest împotriva omului, a umanității, ca niște erori ale naturii, care au ales greșit, un manifest împotriva civilizației umane care nu înseamnă nimic altceva, de mii de ani, decît muncă și luptă continuă pentru un cât mai deplin confort. Și, într-adevăr, acum, omul poate avea, și are, de toate cele trebuincioase oaselor, cărnii, sîngelui său, instinctelor sale, pântecului său, dar cu cât a căpătat mai mult pentru acestea, cu atît

a rămas mai puțin pentru suflet, pentru spirit. Și filmul lui Danny Boyle ca și ale multor altora, ca și cărțile multora, mai ales spre încheierea acestui mileniu zbuciumat, fiecare în felul lui, vorbesc despre hăul care s-a căscat între viscere, inimă și creier. Și, când sub noi s-au năruit vastele teritorii ale echilibrului, întreaga istorie a umanității o confirmă, omul, fără excepție, a găsit în iluzie falsul remediu. Iluzia puterii, iluzia plăcerilor, iluzia unei scuze, a unui alibi.

Și, totuși, pentru Mark Renton, pentru noi, pentru Om, pentru întreaga umanitate, mai există salvare? Sau acest sentiment al păcatului, al grijii, al disperării, al vinei asumate, face parte din firescul existenței noastre de acum și îl exagerăm neavând încă detașarea cuvenită pentru a-l privi în reala lui dimensiune? Replicile lui Mark, din final, deși ambigue, conturează o viziune pesimistă cu o concluzie clară privind cea mai potrivită atitudine: „Adevărul este că sunt un om rău. Dar o să mă schimb... Cu asta am terminat. Nu mă mai grăbesc. MĂ REVOLT!”.



Imaginea lui Mark sau a grupului său, alergând pe străzi, ca și aceea a lui Forest Gump, din filmul, cu același titlu, al lui Robert Zemeckis, SUA, 1994, străbătând, în fugă șosele, câmpii, dealuri, munți, vastele teritorii ale Americii, ale Planetei, gata să se înscrie pe traiectorii extraterestre, cosmice, intergalactice, exprimă, simbolic, goana Omului de „sine”, de răul din el, din noi, dar și spre „sine”, spre re-găsirea identității. În definitiv, ca întotdeauna, în artă, nu atingerea unui scop este importantă, ci drumul până la idealul spre care aspirăm. Și filmografia lui John Huston este construită pe această idee a unei cinice și disperate urmăriri a omului de către el însuși.

Simbolistica filmului este foarte bogată și variată, cu deschidere spre multiple deslegări de sensuri, de semnificații.

Căderea unui personaj pe terenul de fotbal din sală și căderea lui, imediat, prin tavan, în camera în care se drogau, sugerează starea de decădere morală, spirituală; pruncul care se târăște este vizualizarea copilăriei ca unul din reperele fundamentale, copilăria sau obsesia unei vini; leagănul, de asemenea, simbolul primei vârste, a inocenței, a purității, dar și a primei vârste a omului, a umanității, a Grației, ca în „Intoleranță”, SUA, 1916, r. David Wark Griffith, cu extindere asupra unor sugestii mistico-religioase; reflexele roșii ale luminii, din aceeași cameră, însoțind culoarea sângelui răvășit de injectarea drogului, denumesc creșterea unei dorințe, a unei pasiuni, a foamei de ceva; materia fecală, aruncată de pe cearșaf, peste mâncărurile de pe masă, la micul dejun, este expresia unei viziuni negative asupra lumii, un gest de frondă, de protest; un cuplu, în tăcere, staționând, dimineața, în fața unui magazin cu obloanele trase, este o aluzie la ideea incompatibilității sexelor, a incomunicabilității; Renton și Diana, care stau în fața unui grup, nemișcat, de bărbați și femei, semnifică, de asemenea, incomunicabilitatea, solitudinea, înstrăinarea, disperarea, amintind de filmele „Il grido” („Strigătul”), Italia, 1957, „Deserto rosso” („Deșertul roșu”), Italia, 1964, „L’avventura” („Aventura”), Italia, 1960 și „Blow-up”, Marea Britanie – Italia, 1966, r. Michelangelo Antonioni; grupul lui Mark Renton, dimineața, pe câmp, fie că prezența lor este reală, imaginată sau imaginară, sugerează nevoia de revenire la armonia naturii, de purificare; grupul de bolnavi, unii din ei de SIDA, de la un cabinet medical, este o imagine-avertisment; partenerii lui Mark, care apar în coșmarul lui, semnifică un sentiment de vinovăție, de solidaritate, dar și de responsabilitate; filmările cu acceleratorul, pe bulevard, ale mașinilor, întretăindu-se într-un ritm amețitor, sunt o aluzie la ritmul, devenit insuportabil, stresant, al civilizației moderne; uneori se fac asocieri subtile, prin intermediul unor gusturi, surprinse în situații între care nu există nici o legătură cauzală: imediat după ce Mark îi dă lui Tommy o țigară, bineînțeles, un drog, apare imaginea unui pisoi izbind o minge.

Exprimarea cinematografică este, de asemenea, cea mai potrivită pentru aluzii, sugestii, sensuri și semnificații: folosirea flash-back-ului, a stop-cadrului, a unui ritm dinamic, uneori amețitor; relativizarea spațiului, într-un timp riguros determinat

(căderea, pe orizontală, a unui personaj, pe teren de fotbal și căderea aceluiași personaj, simultan, din tavan, în interiorul camerei; tehnica monologului, vocea lui Mark pe imagini sugerând o rememorare, astfel, totul, din acest film, părând aparține trecutului, dar un trecut ireversibil; frumoasă imaginea acumulării de sticle, în ritmul unui fragment din partitura operei „Carmen” de Georges Bizet; filmări alternative, prin tehnica „montajului Griffith”; asocierea între imagini reale, de exemplu o bătaie în bar și vizualizarea unor obsesii, aici un act sexual, în fond sugerând o defulare; suplinirea unor dialoguri sau gesturi printr-o formulare grafică lapidară – Tentații -; stilizarea decorurilor exterioare, fațade de case, culoarea folosită, cu insistență, fiind roșul, în strânsă legătură cu simbolistica generală a filmului; urmărirea succesivă, dar simultană ca timp, prin filmări alternative ale modului cum fiecare membru al grupului își rezolvă problemele sexuale, odată cu programul discotecii, urmate de imagini după aceeași tehnică, surprinzându-i, pe fiecare, în primele ore ale dimineții). Relativizarea spațiului și timpului este un procedeu frecvent; de asemenea, jocul de forme și culori care sugerează pătrunderea drogului în sânge și efectele lui pustiitoare; pe replică, un obiect satisface o dorință (pachetul de țigări care cade din tavan); imagini care ilustrează o prevestire (imagini din Londra și Edinburgh, așa cum, probabil, aceste orașe vor arăta în viitor, pe replica „Nu uita, Mark, lumea se schimbă”).

În ansamblu, limbajul folosit, exclusiv, în răspăr, de unde și senzația de joc, de practicare a unui cinematograf ludic, persiflant, batjocoritor, obscen, trivial, cinic, sarcastic, de o cuceritoare suculență, întregind o impecabilă culoare locală, nu diminuează cu nimic sensurile și semnificațiile grave ale acestui film de excepție. Căci toate, fără exagerare, bine dozate, compunând un întreg, sunt convertite în elemente estetice, în acte poetice.

O admirabilă metaforă a lumii moderne, contemporane, o parabolă despre inevitabilele și veșnicele ratări ale omului. Un film despre refulare și defulare, despre iluzionare și deziluzionare, despre eliberare și purificare, despre catharsis, prin droguri, țigări, alcool, jocuri de noroc, cărți, cinematograf, sex, trădarea prieteniei, jaf, dragoste, refuzul încadrării în muncă și într-o societate de oameni cumsecade, prin agresare corporală și verbală, prin revoltă anarhică,

prin anticonvenționalism și antitradționalism care, la rândul lor, provoacă alte inhibiții și alte refulări și defulări „și tot așa până crăpi”.

Un film despre seducția ieșirii din istorie și inevitabila reîntrire în istorie, între mecanismele ei devoratoare. Un film despre ratare, despre eșec, un ceremonial de inițiere în tehnica, în arta deriziunii, amintind de „Cul-de-sac” („Fundătura”), Marea Britanie, 1966, r. Roman Polanski, dar și de „Bonnie and Clyde” („Bonnie și Clyde”), SUA, 1967, r. Arthur Penn sau de „Natural Born Killers” („Născuți asasini”), SUA, 1994, r. Oliver Stone.

Cu o viziune suprarrealistă, cu accente de expresionism, asupra unei realități minuțios reconstituite, acest film, reprezentativ pentru postmodernismul afirmat cu putere în cinematografia britanică, acest film ne convinge cu încă o pagină valoroasă de estetică a oribilului, a dezgustătorului, a obscenului, a trivialului, continuând și depășind „estetica urâtului”, a generației precedente, a anilor '60.

Deși, aparent, demolator de valori, printr-un puternic contrast, filmul lui Danny Boyle stimulează dorința, setea de valori, pe multiple planuri, un salvator ideal de „bine, frumos și adevăr”.

11. OLANDA. FRANS WEISZ – HOOGSTE TIJD (ULTIMUL APEL), 1995.

Născut în Amsterdam în anul 1938, Frans Weiss a absolvit Academia de Film din Amsterdam și Centrul Experimental de Cinematografie din Roma. Cu film de ficțiune de lung-metraj a debutat în 1964 cu „O duminică pe Insula Grande Jatte”. Premiul Național pentru film și Ursul de argint, 1965, Berlin. Apoi, împreună cu trupa Teatrului „Hauser Orkater”, în 1978 și 1979, realizează, pentru televiziune, două scurt-metraje. După „Charlotte”, 1980, mai semnează: în 1982, împreună cu membrii trupei „Werktheater”, „O noapte fierbinte”; în 1987, „Havinck”, Premiul special al juriului la Festivalul de Film Danez și Premiul Național pentru Cel mai bun rol masculin principal; 1991, un serial în șase părți, „Bij Nader Inzien”, folosind ca sursă literară nuvela omonimă a lui J. J. Voskuil, premii pentru Cel mai bun regizor, Cea mai bună actriță și Cel mai bun actor la Festivalul de Film Danez și Premiul „Palme d’or” pentru Cea mai bună actriță într-un serial (Loes Wouterson); 1992, serialul „Op

Afbetaling”, după nuvela omonimă a lui Simon Vestdijk, selectat, în 1993, pentru Festivalul internațional al filmului, Berlin.

O întorsătură neașteptată în viața unui fost actor, Willem Bouwmeester, azi, în anul 1997 sau nu, în vârstă de 78 de ani, este doar un pretext pentru o meditație asupra destinului uman, asupra memoriei, asupra înțelegerii mecanismelor istoriei, asupra influențelor acestora atunci când ele se declanșează anarhic. Willem, în timpul ocupației germane, a fost colaboraționist și modul lui de a se comporta, atunci și după aceea, mai ales, l-au făcut să fie bănuț de homosexualism. Retras, bănuitor, singurătatea pentru care a optat sau, poate, spre care a fost împins, îl fac inaccesibil. Pare o umbră, o fantomă planând asupra celorlalți, strecurându-se printre cunoscuți și necunoscuți. Dar, un imprevizibil, pare să-i schimbe destinul sau să i-l întoarcă din uitare. Este solicitat, cu politețe, să joace rolul protagonistului într-o piesă care va fi montată la Teatrul Scriitorilor. Deși intră în conflict cu regizorul, spre mirarea tuturor, interpretarea lui actoricească este excepțională. Două aspecte sunt importante în acest film: construcția de teatru în film, procedeul prin care ni se dezvăluie anumite secrete ale limbajelor artei cinematografice și ale artei spectacolului de teatru cât și ale actorului de teatru și ale autorului de film, în cazul acesta fiind vorba de același actor, și tocmai această coincidență este foarte importantă, disputa privind specificul limbajului actorului de teatru și limbajul actorului de film, pentru mulți, nefiind încheiată încă.



Dar filmul ne relevă și un alt aspect, poate, mai subtil: între rolul, propus spre interpretare și trecutul lui Willem, este o ciudată potrivire. Această potrivire nu-l stânjenește pe Willem în măiestria cu care interpretează rolul. Această potrivire însă, și nu numai pentru Willem, semnifică o călătorie în lumea lui interioară, în memoria lui, în memoria neamului, în planul conștiinței. Trecutul

care este ireversibil, dar pe care nu trebuie să-l uităm, pentru că el este plin de învățăminte. Faptul că spectacolul cu respectiva piesă nu va avea nici o premieră sugerează această imposibilitate fizică de a se reîntoarce spre anii pe care i-am trăit dar și imposibilitatea morală de a îndrepta ceva din ceea ce am împlinit. Istoria este un șir neîntrerupt de fapte, de împrejurări, de evenimente ale căror victime cădem, uneori, cădere care însă, nu ne absolvă de asumarea responsabilității și ispășire.

12. POLONIA. BARBARA SASS – POKUSZENIE (TENTAȚIA), 1995. Premiul juriului, Premiul FIPRESCI și Premiul primarului din Karlovy Vary, Festivalul internațional al filmului, Karlovy Vary 1966; Premiul pentru Cea mai bună actriță în rol principal (Magdalena Cielecka), Festivalul internațional al filmului Hope of Tomorrow, Geneva, 1966; Premiul pentru Cel mai bun scenariu, Festivalul internațional al filmului, Tokio, 1996.

Absolventă a Facultății de Regie la Școala de Film din Łódź, Barbara Sass, între anii 1962 – 1973, lucrează ca regizor secund cu Andrzej Wajda, Wojciech Has și Jerzy Skolimowski, iar între anii 1972 – 1980 realizează filme de televiziune. În 1980 debutează cu film de ficțiune de lung-metraj cu „Bez Milosci”, Premiul „Ducatul de aur” și Premiul FIPRESCI, Mannheim, RFG și Premiul „Leul de bronz”, Gdansk, Polonia.

Filmografia ei mai cuprinde următoarele filme, din aceeași categorie: „Debiutantka”, 1982, „Krzyk”, 1983, Marele premiu la Festivalul de film „Sceaux”, Paris și Premiul „Caala”, San Sebastian, Spania, „Fete din Nowolipki”, 1985-1986, „Mărul paradisului”, 1985-1986, Premiul publicului, Montréal, Canada, „W Kbatee”, 1988, „Historia Niemoradna”, 1990, „Pajekzarki”, 1991, „Tylco Strach”, 1993. O constantă a operei sale cinematografice este asumarea unei diverse tematici, specific feminine.

Temele majore, pentru oricare creator, sunt argumentul cel mai puternic pentru a figura într-o ierarhie valorică, într-o scară axiologică. Dar trebuie spus că sunt teme majore care, prin nefinalizare estetică, poetică, sunt compromise, după cum teme, aparent, minore, printr-o astfel de finalizare, devin majore. Regimurile intolerante, vremurile de răătăcirii, oferă, din belșug, astfel de teme, deși foarte greu și climatul favorabil de a le transfigura

artistic. Filmul „Tentația” ne propune să medităm, cu gravitate, asupra unei astfel de teme majore. Într-o închisoare din Polonia, imediat după moartea dictatorului Stalin și în climatul războiului rece și al unei ierni deosebit de grele, printre deținuții politici se află și tânăra maică Anna și fostul stareț al unei parohii de care ea aparținea, înainte de detenție. Atunci, Anna se îndrăgostise de maturul stareț, dar acesta, refuzând-o, din principii morale, a făcut-o să se retragă la mănăstire. Rigorile bisericii catolice păreau să-i fi despărțit pentru totdeauna. Destinul lor a presupus, pentru fiecare, aceeași dilemă: respectarea dogmelor sau, împotriva acestora, printr-o speranță de conciliere, încercarea unirii și împlinirii ca bărbat și femeie. O sfâșiere între spirit și materie. Și a învins, de o parte și de cealaltă, spiritul sau, mai plauzibil, teama de consecințe. Dar detenția, ca o continuare a capriciilor destinului, i-a adus din nou împreună. Confruntarea lor generează complicate reacții în planurile sufletești, moral, spiritual, cu ecouri dramatice și în cel religios. Dar o altă dilemă se adaugă, de data aceasta, Annei. Comandantul închisorii, primind sarcină să facă totul pentru a aduna probe pentru a-l putea trimite în judecată pe preot și să obțină recomandarea lui, apelează la Anna. Și ea cedează, semnând denunțul în sensul satisfacerii instinctului de conservare, dar ea, pentru totdeauna, va fi prizoniera ticăloșiei ei, a remușcărilor, a vinei de a fi năpăstuit, probabil, pe cel hărăzit. Prizoniera singurătății, a disperării, a consecințelor renunțării la vocația ei spirituală. În afara acestor dileme, însă, Barbara Sass ridică problema „liberului arbitru”, a libertății, a păcatului, a conștiinței, dar și a acelor limite pe care omul nu le poate depăși, ca efect al imperfecțiunii lui, a tentației, a tentațiilor, a iertării. Regizoarea sugerează că libertatea poate exista în orice condiții, dacă ea este o componentă a lumii interioare a fiecăruia. Adică, omul poate fi liber și în fața plutonului de execuție, în fața morții, după cum poate fi sclav, putând să meargă oriunde și oricând. Regizoarea, însă, nu ne oferă răspunsuri la aceste întrebări și la altele, ci doar le sugerează prin tensiunea frământărilor și dramatismul împrejurărilor pe care protagoniștii sunt nevoiți să le suporte. De aceea, analiza psihologică a fiecăruia, a reacțiilor psihologice rezultând din raporturile lor, din împrejurări, sunt o deosebită reușită a filmului. Indirect, Barbara Sass pune și problema,

în egală măsură de importantă, dacă nu chiar și mai mult, a responsabilităților oricărui regim intolerant, totalitar, concentraționar, carceral, privind pervertirea, coruperea și distrugerea personalității umane. Dar filmul conține și multe alte întrebări, aflate sub pecetea tainei.

Sistemele social politice, regimurile, administrațiile, guvernările, ca și toate instituțiile lor, ca și o anumită ideologie sau politică, toate, bune sau rele, sunt lucrările oamenilor, iar nu niște abstracțiuni.

13. PORTUGALIA. ROBERTO FAENZA – AFIRMA PEREIRA (DECLARAȚIA LUI PEREIRA), 1995.

Povestea pe care ne-o prezintă ochilor noștri regizorul Roberto Faenza, debutant, este povestea pe care i-a spus-o un oarecare Pereira care, probabil, la rândul lui, a aflat-o de la altcineva, de care nu-și mai aduce aminte și acelui „altcineva” i-o spusese un „altul” care, „altul”, dacă nu cumva îl înșală memoria, a auzit despre ea la un târg și așa mai departe, încât începe să pară a fi o legendă pe care un student sau un cercetător, culegând-o, a pierdut-o pe undeva și pe care a găsit-o Pereira, care Pereira a transmis-o, numai verbal, regizorului Roberto Faenza, iar el, generos, ne-o arată nouă.

Se zice că în 1938, la Lisabona, într-o zi de vară senină și călduroasă, un reporter ratat, eșuat ca scrib de serviciu într-o rubrică de pe ultima pagină a unui ziar obscur, cotidian, a întâlnit o pereche, un tânăr și logodnica sa. S-a apropiat de ei, ei s-au apropiat de el, tinerii s-au mărturisit, demodatul reporter mai mult a ascultat decât să fi intervenit și el cu câte ceva și așa, din vorbă în vorbă, demodatul începe să se trezească din amorțeala lui, să savureze tot ceea ce spuneau tinerii și, din când în când, să facă doar câte o remarcă sau să-i învăluie cu un zâmbet cald și înțelegător. Cei doi tineri, pentru reporterul nostru, ba nu, al lui Pereira, ba nu, al regizorului sau al nu știu cui, au devenit o parte inseparabilă din lumea lui. A început să le simtă lipsa, simțea nevoia să-i vadă, să-i aibă cu el, la el, să fie numai ai lui.

Calitatea acestui film, bine făcut, este ambiguitatea. Nu numai că nu putem spune cine este Pereira sau demodatul reporter sau cei doi tineri, ba chiar regizorul, dar nu putem garanta că povestea este așa cum o vedem noi sau cum a circulat, prin viu grai. Și dacă, totuși,

este autentică, putem bănuî că ea ar aparține fiecăruia dintre noi și că fiecare personaj implicat în această întâmplare, de asemenea, poate fi fiecare dintre noi. În ceea ce privește locul, Lisabona, și timpul, 1938, se mai poate discuta.

Admirabil, subtil nuanțat, este rolul interpretat de Marcello Mastroianni, printre ultimele sale realizări.

14. ROMÂNIA. NAE CARANFIL – ASFALT TANGO, 1995.

Ca și în celelalte țări aflate în zona de ocupație sovietică și în România se manifestă două tendințe, în cultură, prim urmare și în cinematografie: tendința de continuitate, printr-o vizibilă stângăcie și nedumerire în ceea ce privește puterea de adaptare la noile condiții, politice, în primul rând, și reacția tinerilor de a iniția o schimbare, o radicalizare, sprijiniți și de unii din generația matură, ca Lucian Pintilie și Mircea Daneliuc.

Se observă, în producția românească de filme, după evenimentele din decembrie 1989, o scădere cantitativă îngrijorătoare (cinsprezece filme în 1990; douazeci și trei de filme în 1991; zece filme în 1992; opt filme în 1993; nouă filme în 1994 și patru filme în 1995, până astăzi). De neiertat, avem o singură casă producătoare de filme, particulară, „Filmex”. Dar, din cele șaiszeci și nouă de filme de ficțiune de lung-metraj, realizate din 1 ianuarie 1990 și până în prezent, pentru o discuție serioasă, folosind numai criterii specifice, criterii ce decurg din specificul limbajului cinematografic, reținem numai nouă filme. („A unsprezecea poruncă”, „Tusea și junghiul”, „Patul conjugal”, „Această lehamite” și „Senatorul melcilor” de Mircea Daneliuc; „Balanța I” și „Balanța II” de Lucian Pintilie; „Hotel de lux” de Dan Pița și „Trahir” de Radu Mihaileanu. Și acum, acest debut valoros, „E pericoloso sporgersi”.

Nae Caranfil, căci cu acest nume semnează ca regizor de film, altfel numindu-se Nicolae Caranfil, s-a născut la București în ziua de 7 septembrie 1960. Studiile liceale le-a urmat la două licee din București, „Mihai Viteazul” și „Ion Creangă”. În anul 1984 a absolvit cursurile Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, secția regie de film. Studiile de specialitate și le-a continuat, în 1989, la Atelierul de scenaristică FEMI din Belgia, la Bruxelles, iar în 1991, în Franța, la Paris, în cadrul Atelierului FEMI, pentru tineri cineaști străini. A debutat cu filme de

scurt-metraj: în 1983 cu filmul de ficțiune alb /negru , „Frumos e la Veneția în septembrie”, Premiul pentru regie și Premiul pentru Cea mai bună actriță, la Festivalul internațional de film de la Tours, Franța, 1985; în 1984, filmul de ficțiune, color, „30 de ani de insomnie”, Premiul pentru Cel mai bun scurt-metraj, la Festivalul național de film, Costinești, 1984; în 1988, filmul documentar, alb /negru , „Backstage”, produs de Institutul european de media, Flemish, Bruxelles, Belgia, Premiul Nova la Festivalul internațional de scurt-metraj, Mons, Belgia, 1989. Dar Nae Caranfil a lucrat ca regizor de teatru la teatrele din București, „Constantin Nottara”, „Teatrul de comedie” și „Teatrul foarte Mic” și la „Teatrul tineretului” din Piatra Neamț. În mai multe filme românești a interpretat roluri principale, dar fără vreo valoare deosebită. În prezent, el este conferențiar la Academia de Teatru și Film din București, Catedra scenaristică.

„Asfalt tangou” este o coproducție franco-română pentru realizarea căreia și-au dat concursul mai multe nume, de acum binecunoscute publicului nostru (Les films du Rivage, Domina Film, France 3 Cinéma, Les Films de l'Ouest, Studioul Cinematografic București și Sabina Product), fiind cel de-al doilea film sub semnătura regizorului și scenaristului Nae Caranfil.

Colaborarea româno-franceză, sprijinită de Ministerul culturii, a Centrului Național de Cinematografie și al Canal +, pare să-i fie de bun augur regizorului Nae Caranfil, care-și reeditează performanța, înscriindu-se cu „Asfalt Tangou” la numărul 69 al filmelor de ficțiune de lung-metraj realizate după 1989.

La prima vedere, filmul pare un lejer (aproape) documentar, datorat poate gustului pentru exprimarea liberă și improvizatie, adesea seducătoare. Construit pe subiectul călătoriei în țara noastră a unei agente de spectacole, franțuzoaica Marion, în căutare de contracte pentru un „spectacol de cabaret” ce urma să fie prezentat în mai multe orașe franceze în timpul unui turneu, filmul ne prezintă o călătorie plăcută, dar și cu surprize șocante.

În aceeași măsură, însă, filmul ne oferă și posibilitatea unei lecturi mai profunde, sugerând traiectul existențial al suferinței, al mersului la întâmplare, al incertitudinii și instabilității. Ni se relevă aici un drum al Calvarului la capătul căruia stă regăsirea identității.

Poate nu tocmai întâmplător fetele ne sunt prezentate de o manieră cuceritoare, cu un aer de tonică și reconfortantă feminitate, constituindu-se astfel într-un personaj colectiv faustic, încât Marion ne va fi descrisă cu atât mai evident în postura ei cinică și perversă, mefistofelică.

La antipodul personajului Marion stă Andrei, inocentul pur, aproape arhetipul uman anacronic, oferind, aparent, o ipostază ridicolă; dar acest „ridicol” își relevă importanța odată cu scena conflictului dintre cei doi. Secvența este superbă, semiîntinericul sălii cabaretului sugerând o arenă de luptă, un „theatrum mundi”, un loc al confruntării a două ipostaze umane fundamentale.

Nae Caranfil surprinde prin virtuozitatea cu care assemblează, într-un tot unitar ca limbaj cinematografic, toate elementele care au contribuit la realizarea filmului (decorurile, atât cele interioare, cât și cele exterioare, costumele, machiajul, interpretările actricești spontane și sigure, muzica, banda sonoră, montajul plin de nerv).

Filmul ne relevă o neașteptată disponibilitate de interpretare a sensurilor și semnificațiilor, parcă guvernat de semnul jocului de oglinzi, dar asta la o analiză atentă, care trece de senzația primară, de documentar artistic; în fond, „Asfalt tango” poate fi analizat mereu sub alte posibile înfățișări, dintre care una poate fi cea de „comedie burlescă”, ca o continuare peste timp a tradiției „marelui mut nordamerican”, de la Mack Sennett și Charles Chaplin la Hary Langdon și Harold Lloyd. Către această concluzie ne îndeamnă existența, din plin, în toate compartimentele filmului, a gagurilor de cea mai bună calitate. Iar gagurile rezultă la tot pasul din comportamente, atitudini, gesturi, priviri ori din dialoguri, fapte sau situații, punctate magistral prin muzică și montaj.

Intenția satirică ne amintește de burlescul european al unui Max Linder sau Jean Georgescu, ajutată și cu elemente de „comedie de moravuri” și de „comedie de caractere” sau de aerul de „comedie hollywood”-iană din perioada imediat postbelică.

Limbajul nu cade niciodată în vulgaritate, oricât ar fi de șocant, datorită încorporării în artistic sau în culoarea locală. Aceste ascendențe comice, ca formulă artistică și mijloace de expresie, se regroupează fericit sub aerul general de balcanism înțepat.

Eliberator datorită ipostazelor sale expuse și /sau sugerate, filmul este unul de factură polemică și protestatară, amintindu-ne de „școala pragheză” sau chiar de Miloș Forman, prin spontaneitatea și, totodată, prin rigurozitatea sa.

15. SLOVACIA. DUSĂN HANÁK – PAPER HEADS (CAPETE DE CARTON), 1996.

Pentru a căpăta un contur propriu, cinematografia slovacă a recurs, înainte de toate, la vastul izvor al tradițiilor locale. În acest sens se poate observa și se înțelege orientarea cineștilor din Slovacia spre mediul rural, spre povești, spre legende, cu un evident cult al frumuseților unei naturi, o natură atât de variată și generoasă. Această alegere transmite un sentiment, o dorință de securitate, de a fi printre „ai noștri”. Filmul lui Dusán Hanák, din această perspectivă, este o șocantă și unică realizare.

Pentru construcția filmului, regizorul s-a folosit de documente de arhivă și de filmări care evocă aspecte din viața social-politică a ultimilor ani, înainte de „revoluția de catifea”. De aici rezultă o frescă a patruzeci și patru de ani ai unui regim intolerant, totalitar, accentul punându-se pe abuzurile puterii. Și aceste abuzuri sunt urmărite ca fiind cauza și efectele unei politici deliberate de distrugere a valorilor tradiționale, a libertăților individuale, a personalității umane, de aducere a cetățenilor la același numitor comun, de nivelare, această masă vie, omogenizată, urmând să fie folosită ca instrument de manevră în direcția unor scopuri străine. De aici, un conflict direct, de cele mai multe ori surd sau manifestat prin umor, prin ironie, un mod general uman dar și o formă locală, prin tradiție, devenită componentă a tipului central-european, de a reacționa la tot ceea ce este nefiresc, anormal, aberant.

Documentele de arhivă și filmările din ultima perioadă a regimului totalitar ne relevă aspectele groțesti ale omului puterii, un tip eșuat în automatisme, ale relațiilor lui cu cetățeanul, cu colectivitatea și a efectelor deciziilor pe care le transmite, atenuate, anulate prin atitudini de expectativă sau de respingere printr-o complicitate tacită exteriorizată printr-un fel de înțelegere din priviri. Deoparte demagogia, patetismul găunos, agresive, de cealaltă, bunul simț, așteptarea. O poezie a bruscării și o poezie a detașării. Decorul, tribune, drapele, microfoane, stații de amplificare,

portrete, lozinci, scrise sau scandate, la semnalul unor trepăduși – agitatori, mai în spate punctele de alimentație, cu bere și cârnați, gest meschin de mituire, răsplată derizorie, contracost, pentru cumințenie și anonimă complicitate, preludiul viitoarelor revolte, bine gândite sau anarhice, dar toate după miting, sugerează, în planul expresiei artistice, o sinteză imposibilă între realism și suprarealism, între esență și aparență, între realitate și iluzie, între ceea ce este statornicit, așezat, încheșat și ceea ce este improvizat, labil, destrămat, generatoare de dramatism, dar și de umor. O alternanță de trecut și prezent, ambele straturi temporale privite din unghiul acestor două perspective, dar și din acelea ale individului și colectivității, ale omului de pe stradă și ale sistemului, ale puterii. O altă alternanță rezultă, aceea dintre suferința și siguranța profundă nemărtirisită zgomotos, a individului, a colectivității și siguranța orgolioasă a instrumentelor puterii. În fine, o altă alternanță, între istorie și cotidian care ne apar, în această conjunctură ostilă, nefavorabilă, incompatibile, la suprafață, dar compatibile și continue în straturile lor profunde. Și această incompatibilitate rezultă din idealurile, din aspirațiile constante spre libertate, spre afirmarea personalității, spre un trai decent, spre bucuria de a te bucura de bucuriile vieții.

Se simte în aer, printre lucruri și obiecte, printre oameni, în natură, ceva care va începe să schimbe totul, ca toate să reîntre pe făgașul lor. Grotescul, umorul, ironia, sunt numai mesagerii inevitabilei restructurări, înnoiri.

Un film unitar, ca stil, prin armonizarea contrariilor, a contrastelor. Foarte bine conturate, până la abia perceptibile impulsuri, psihologiile individuale, bărbați și femei, tineri, maturi și bătrâni, psihologia de grup și de masă, psihologia opresorilor și a oprimaților, interacțiunea lor, de la împietrire la aluzie și insinuare.

16. SPANIA. MARIANO BARROSO – MI HERMANO DEL ALMA (DRAGUL MEU FRATE), 1993, Premiul pentru Cel mai bun debut regizoral, Festivalul Național „Goya”; Marele Premiu, Karlovy Vary: participări la festivalurile internaționale ale filmului de la Berlin, Washington, Los Angeles, Montréal și Vancouver.

Născut la Barcelona, în anul 1959, a debutat cu scurt-metraj de ficțiune cu „Expresso”, mai realizând încă altele: „Actul sexual”,

1983; „Mi-ar place să alternez supărarea cu ura”, 1985; „N-ai decât să visezi”, 1987-1988; „Hotel Paradise”, 1988 și „Ultimul spectacol”, 1988. În 1991 semnează cele cinci episoade ale serialului pentru televiziune, „În direct: fetele de azi”.

Debutul deosebit al lui Mariano Barroso reactualizează, adaptată la ralitățile Spaniei contemporane, tragedia fraților biblici, Cain și Abel. Vrajba, dar și seducția vinovată, între frați, dar și între surori, după cum poate să se ivească și între frate și soră, este o formă de manifestare a imperfecțiunii firii, alcătuirii umane. Prin urmare, impulsul spre vrajbă, starea, atitudinea, reacția, relația de vrajbă fac parte din natura umană. Ea poate fi raportată și la acea „voință de a trăi”, ca un ansamblu de dorințe „oarbe și irezistibile” (Arthur Schopenhauer). Pe cei doi, de mai mulți ani, îi despart nu numai firile lor deosebite, Toni fiind predispus la victimizare, la solitudine, la meditație, iar Carlos, un egocentric, un egoist, insensibil și autoritar. Primul conflict apare între Toni și Julia, soția sa. Bineînțeles, sursa despărțirii, aparent banală, nepotrivire de caracter, sugerează aceeași incompatibilitate între sexe. Conflictul, finalizându-se în divorț, acesta devine sursa altui conflict, și mai grav, între cei doi frați, motivul vrajbei fiind faptul că Julia și Carlos trăiesc în concubinaj. Reîntâlnindu-se, după câțiva ani, Carlos ia inițiativa unei concilierii. Dar conflictul răbufnește cu și mai mare putere. La prima vedere, aceasta ar fi schema conflictului între cei doi frați. Dar rădăcinile lui sunt și mai profunde, probabil în complexul lui Oedip, Julia, de fiecare din ei, fiind asociată cu mama. Neavând nimic patologic, și în cazul fraților Toni și Carlos, se manifestă sub forma unei ostilități fraterne, germenul unei ostilități față de orice autoritate, în general. Ceea ce este valoros în acest film nu este povestea, cum s-ar părea, ci confruntările în planurile sufletesc, psihologic și de conștiință și în felul cum acestea, pe diferite planuri, se exteriorizează. Totul pare o urzeală țesută de un destin implacabil. Dar, cu tot aspectul implacabil al destinului, fiecare din ei încearcă să-i vină în întâmpinare celuilalt, în speranța de a-l înțelege și de a-l schimba. Astfel se explică încercarea fiecăruia dintre frați de a veni în ajutorul celuilalt. Dar această dorință de într-ajutorare se estompează sub presiunea a ceea ce este mai puternic și peste voința lor, a fiecăruia dintre ei, impulsurile inițiale. Lecția pe

care Toni pretinde că i-o dă lui Carlos este mai mult expresia acestor impulsuri decât a unei intenții moralizatoare, chiar dacă Toni, aparent, o dorește. În definitiv, cei doi frați se amăgesc, fiecare în parte, dar și în relațiile lor. Regizorul rezolvă cu măiestrie artistică acest vizibil și, totuși, invizibil duel caracterologic, temperamental, funciar. Conflictelor vechi un altul li se adaugă, sporindu-le. Un joc, când subtil, când brutal, între rațional și irațional, între ceea ce pare și ceea ce este în esență. Un elevat, un virtuos joc de măști.

Dar, în alt plan, al istoriei și dincolo de istorie, cei doi frați semnifică cele două Spanii.

Un film-metaforă, despre dialectică, despre ambivalență, despre paradoxuri și despre toate dedublările posibile.

17. SUEDIA. MIKAEL HYLIN – ALSKAR ALSKAR INTE (MĂ IUBEȘTE, NU MĂ IUBEȘTE), 1995.

Și acest debut este o altă variantă a „povestirii, recent descoperită, a celor doi îndrăgostiți, Romeo și Julieta” (Luigi da Porto) sau a „nefericitei iubiri a celor doi prea credincioși îndrăgostiți, Giulia și Romeo” – Gherardo Boldiere). Păstrându-și eternele sensuri, ea capătă, de-a lungul vremurilor, mereu alte țării, alte miresme și arome.

Patrik, pilot pe avioane de luptă, fiind la vârsta tinereții, în afara idealului profesional, simte și chemarea altui ideal, inevitabil, ca o sublimă fatalitate, iubirea. La fel și tânăra chelneriță. Mia, cam de aceeași vârstă. S-au cunoscut, s-au plăcut și-au început să se gândească la viitorul lor. Patrik, în zborurile lui, spre înaltul cerului, simțea că dă planurilor lui de a întemeia o familie, o nouă dimensiune de cutezanță, de dorință de autodepășire, de pătrundere în altă viață, îndemnul de a-și dezvălui o altă taină, a vârstei dar și a sufletului, și a minții. La fel și Mia. Printre comenzile clienților, prin fumul de țigară, prin zumzetul vocilor celor veniți să se ospăteze sau să mai stea puțin de vorbă, la buza carafelor cu vin, printre clinchetul paharelor și pocnetul vaselor și ea simțea necesitatea împlinirii unei meniri, adăugând și gândul de a-și schimba rostul. Mia visa să devină cântăreață. Probabil, în sfânta ei simplitate, făcea unele asocieri între proiectele plănuite și bucuria de a și le face și de a merge spre înfăptuirea lor, căci toate acestea aveau, parcă, vibrația caldă și misterioasă a cântecului. Plimbările, împreună, mărturisirile lor,

promisiunile și jurămintele lor, scurtele lor despărțiri și nerăbdarea de a se revedea, au făcut, din aceste toate, o singură voință, o singură vibrație. Curățenia, generozitatea, naivitățile, necunoscutele vârstei lor nu trebuiau lăsate să se risipească. Deși nici el și nici ea nu auziseră de Platon, de mitul androginului, dar, poate, câte ceva nelămurit tot aflaseră, de prin cărțile sfinte sau din povestirile, basmele sau legendele populare, ei păseau spre ceea ce era scris.

Regizorul ar fi eșuat într-un banal film despre o banală idilă, în ton pășunist dar, simțind zbaterea nepătrunselor, fără să ne dăm seama în nici un fel că intervine în destinul personajelor sale, s-a petrecut neprevăzutul, accidentarea gravă a lui Patrick. Și, abia acum este motivată și întărită viziunea tragică a filmului. Căci accidentul suferit de Patrik are „puterea destinului”.

Renunțarea lui Patrik la Mia nu rezultă dintr-un sentiment de repulsie față de condiția lui de acum, de infirm, din slăbiciune, din frică, din spaima de ceea ce s-ar putea întâmpla în viitor și nici nu este un gest cavaleresc sau de bravadă și nici din bun simț sau dintr-un calcul ascuns, ci ea semnifică înțelegerea a ceea ce este esențial naturii și condiției umane, tragicul. Prin această înțelegere, renunțarea lui Patrik capătă monumentalitate, măreția unui act eroic, neexteriorizate printr-un patetism de circumstanță.

18. UNGARIA. IBOLYA FEKETE – BOLSCHE VITA, 1995.

Sufletul european, spiritul european, conștiința tuturor locuitorilor acestui prea încercat continent, leagăn al celor două mari culturi, greacă și latină, că aparțin, totuși, unei comunități, unei familii este o realitate. Istoria, cu faptele, cu întâmplările și evenimentele ei, înfăptuite, însă, tot de oameni, n-au putut distruge esențele ei, dimpotrivă, le-au sudat cu mai multă tărie. Filmul debutantei Ibolya Fekete, în filmul său, o sinteză de documentar și ficțiune, comunică, foarte clar, această evidentă realitate.

Simbolic, prima secvență evocă acel memorabil eveniment când, după prăbușirea „imperului răului”, Ungaria deschide granițele spre vest, oferind, atât cetățenilor germani, cât și celor maghiari, posibilitatea să circule în voie. Prin gestul ei, Ungaria anticipa necesitatea logică a unificării Germaniei. Dar secvențe filmate la București, Praga și Berlin dădeau a înțelege și mai mult, că vechile, recente dispute interregionale, interzonale, trebuie

temperate, rezolvate în vederea unui ideal suprem, unificarea sufletească, morală, spirituală a Europei, dar și cea economică și politică. Acest ideal, schițat încă din antichitate, trebuia, în fine, împlinit. Retragerea trupelor sovietice și revenirea lor, de teama destrămării aberantei alcătuirii imperiale, n-au împiedicat, însă, acest inevitabil proces.

În filmul ei, regizoarea maghiară, reprezentantă a tinerei generații de creatori, după evenimentele din 1989, în țările din Estul Europei, dă a înțelege că, chiar din antichitate și până astăzi, dar și în perspectivă, idealul de solidaritate a națiunilor și statelor europene, are, dinspre răsărit, un adversar constant și de temut, panslavismul. Prezența, la Budapesta, în construcția filmului, a doi muzicieni ruși, sugerează că acest pericol nu poate veni decât din partea regimurilor, sistemelor social-politice, dar nu și din partea creatorilor, a oamenilor de cultură. Adică, în procesul ei de unificare, Europa trebuie să ia în considerare două aspecte: pericolul slav, dar și binefacerile unei mari culturi.

Filmul lui Ibolya Fekete, realizat cu înțelegerea și folosirea cu profesionalism a limbajului cinematografic, în cele două genuri ale sale, de ficțiune și documentar, semnifică nu numai continuarea unui proces natural, dar el este argument pentru starea de suflet și de spirit a noilor generații.

La această ediție au fost prezentate 19 filme, producții din ultimii șase ani, și anume: una din 1994, două din 1995, una din 1996, zece din 1997, patru din 1998 și una din 1999. Din punctul de vedere al apartenenței producției, unsprezece filme sunt în producție proprie, patru producții sunt în colaborare între doi parteneri, trei producții în colaborare între trei parteneri și un film în colaborare între patru parteneri.

Excelența Sa Domnul FOKION FOTIADIS, șeful Delegației Comisiei Europene la București, cu rang de Ambasador, a subliniat semnificația acestei manifestări, în același timp și una dintre sarcinile fundamentale ale Uniunii Europene: „Să contribuim la diversitatea dezvoltării culturale... Forța noastră constă în diversitatea culturilor locale, zonale și regionale... pentru a demonstra bogăția diversității culturale europene...”. În același sens, demn de remarcat și opinia regizorului italian BERNARDO BERTOLUCCI: „Cel mai frumos lucru pe care-l aștept de la Uniunea Europeană, visul meu, este ca această mare confederație să reușească să stimuleze și mai mult identitățile culturale locale”.

1. LA PROMESSE (PROMISIUNEA). Coproducție Belgia-Franța-Luxemburg, cu participare tunisiană, 1996, r. LUC și JEAN-PIERRE DARDENNE.

LUC DARDENNE (n.1954), licențiat în filozofie, împreună cu fratele său, JEAN-PIERRE DARDENNE (n.1951), actor, a fondat trei case de producție: „Dérives”, 1975, unde a realizat cincizeci de documentare, „Film Dérives Production”, 1981, unde a realizat cinci lung-metraje și „Les Films du Fleuve”, 1994, unde a produs acest film. Luc, din 1990, conduce Atelierul de scenaristică de la Universitatea Liberă din Bruxelles, iar Jean-Pierre, din 1994, Atelierul de practică audiovizuală de la Universitatea din Liège. Ca regizori, împreună, în perioada 1978-1983, realizează șase filme documentare, iar filme de ficțiune, două, debutând în 1986, „Falsch”, urmând, în 1992, „Je pense à vous”, filme selecționate la diverse festivaluri internaționale și distinse cu mai multe premii naționale și internaționale. Filmul „Promisiune”, distins, până în prezent, cu douăzeci și trei de premii, la diferite festivaluri și în afara lor, construit ca un vast reportaj, ca un studiu, în detalii și profunzime, a unui caz, investighează mediul sordid al traficantilor de imigranți, de

diferite naționalități, negri, ruși, locuitori din Balcani, chiar și un român, Nicolae, care sunt exploatați fără milă, până la urmă eșuați în practicarea perversiunilor sexuale, a jocurilor de noroc (se joacă și alba/neagra, adusă de țiganii din România), a unor delictе. În prim-plan, adolescentul Igor, rus, care parcurge un traiect ascendent, de la mafiot la acela de ocrotitor al unei negrese cu un copil al cărui soț a murit într-un accident. Astfel, filmul ne apare ca o metaforă a lumii zbuciumate a sec.XX, prin asumarea responsabilității, prin sentimentul de solidaritate, prin triumful binelui, accentul fiind pus pe aspectul moral, o constantă a filmografiei celor doi frați. De reținut culoarea locală, simțul plastic, expresivitatea, filmările scurte, directe, fluente, nervoase, prin mișcări de aparat. Un film despre mizeria umană, despre disperare.

2. BAJECNA LETA POD P.S.A. (MINUNAȚII ANI DE NIMIC). Cehia, 1997, r. PETR NIKOLAEV (n. 1957). Acest film este o comedie amară, pe linia „noului val”, anii '60 ca, de exemplu, Jiri Menzel, Vera Kitilova sau a mai recente Marie Polidnakova. Dar comedia, nu amuzantă, nu relaxantă, nu de amuzament ci, mereu, de rezonanță tragică, este o dominantă a cinematografilei cehoslovace și, acum, cehe. Pretextul, aici, este nașterea, în 1962, în timpul unui spectacol cu „Așteptându-l pe Gogot”, a unui copil precoce, Kvido, ca fiu al unui mărunț slujbaş care, „calității” de membru de partid, preferă anonimatul. Predispus la obezitate, citind de la vârsta de patru ani, studiind tratate de zoologie, recitând, perfect, din Shakespeare, devine, în adolescență, protejat al nomenclaturii locale. În timp ce tatăl lui se prăbușește moral și intelectual, Kvido, la rândul lui, cu prietena din copilărie, îi dăruie acestuia un copil. Fiind evocat anul 1968, invadarea Cehoslovaciei de către trupele Tratatului de la Varșovia, în afară de trupele române și înăbușirea „Primăverii de la Praga”, filmul, în prima parte, este o metaforă a Cehoslovaciei, iar în partea a doua, după 1990, o metaforă a Cehiei, a așa zisei „epoci de tranziție”, perioada în care „la vremuri noi, tot noi”. De reținut observația realistă, minuțioasă, tonul caricatural, grotesc, accentele de satiră, de umor amar, de mușcătoare ironie.

3. BARBARA. Coproducție Danemarca-Suedia-Norvegia, 1997, r. NILLS MALMROS. Născut în 1944, absolvent al Facultății de medicină, puternic influențat, inițial, de regizorii „noului val

francez”, debutând în 1973, cu filmul de lung-metraj de ficțiune „Lars Ole 5.C”, mai semnează, cu acesta, încă șase filme. Este unul dintre cei mai valoroși regizori de film danezi. Filmul, în admirabila lui construcție, prin alternanțe contrastante, este, în plan vizual, reconstituirea unei pitorești localități, Thorshavn, din insulele Faroe. Culoare locală de sfârșit de secol 18: case țărănești, interioare cu aromă de vechime, dar pocnind de prospețime, mobilă din lemn masiv, lămpi cu petrol, lumânări, ferestre, mici, uși solide, o varietate de localnici, ca stare, îmbrăcăminte, mentalitate, comportamente, superbe dansuri țărănești, cu ritmica lor sacadată, stimulând apetituri sexuale, biserici, apoi, casa parohială și, în fine, neprevăzuți, ofițeri și soldați francezi participanți la Revoluția nordamericană, și ei amatori de petreceri, dar prea curtenitori și frivoli, lăsând, după plecare, numeroase, fete gravide.



De asemenea, superbe fotografii, surprinzând interioare și chipuri, exterioare, obiecte și lucruri, până la nuanțe, după aceea, am spus alternativ, panoramice cu ape, munți, stânci, întinderi denivelate, verdeată, ici și colo, marea învolburată, cerul întunecat, cu reflexe albastru/gri, cu nori albiciți, albi. Și, în această ambianță, tulburătoare și fascinantă prin plasticitatea și expresivitatea ei, dar și odihnitoare, eliberatoare, oricum, acaparatoare, drama unui cuplu erotic, conjugal. Noul vicar, Poul, tânăr, naiv, inocent, religios, cu energii mocnite, este, parcă, vrăjit de prea frumoasa Barbara. O tânără spontană, firească în tot ceea ce face, chiar și în satisfacerea surplusului de pofte sexuale. O demonizată. Și, după căsătorie, după infidelitățile acesteia, Poul devine de nerecunoscut: umil, laș, nestăpânit, revoltat împotriva lui Dumnezeu. Un final simbolic pentru ideea creștină de asumare a vinei, de ispășire prin suferință și moarte. Disparația ei, cu barca, spre fantoma celui de care încă era

stăpânită, frumosul și frivolul Andreas, spre largul mării, în ceață, semnifică dispariția în propriile rătăcirii, automistuirea, sinuciderea, moartea, amendarea răului. Un film despre eterna luptă dintre bine și rău, cu bogate sugestii mitologice, religioase.

4. PLACE VENDOME (PIAȚA VENDOME). Franța, 1998, r. NICOLE GARCIA. Șapte nominalizări la Premiul „Cesar”, Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină (Catherine Deneuve), Veneția, 1998. Născută în 1946, în Oran, astăzi Alger, în perioada 1967-1994, Nicole Garcia, de formație actriță, a interpretat diferite roluri în treizeci și unu de filme. Ca regizor de film debutează în 1986 cu scurt-metrajul „Quinze aout”. Cu film de ficțiune de lung-metraj debutează în 1990 cu „Un week-end sur deux”, urmând, în 1994, „Le fils préféré”.

Un film de aromă balzaciană. Dincolo de strălucirea faimoasei Piețe „Vendôme”, dincolo de aparenta onorabilitate a rețelei de bijutieri, mizeria morală și spirituală a unei gloate de escroci, funcționând după legile dure, necruțătoare ale mafiei. Un film despre „grandoarea și prăbușirea” achizitorilor și plasatorilor de piese rare, un film despre „grandoarea și prăbușirea” acestora, atunci când luciditatea, jocul rece, sunt întretăiate de slăbiciuni, de jocul imprevizibil al sentimentelor, de hazard.



Un aspect nou este că, și prin acest film, este investigată și mafia rusească, deosebit de eficientă, fiind prezentă și în această ramură de vârf a pietrelor prețioase. Cum este de așteptat, în buna tradiție franceză, personajele sunt construite pe linia unor dileme: Batistelli, demnitate / escrocherie ; Marianne, iubire / răzbușinare; poetul, iubire / datorie . Cu rigoare componistică, se observă, în film, un gust al plasticului, al interioarelor luxoase, somptuoase, ornate cu gust, cu mobile, bibelouri, draperii, vase, degajând, însă, o atmosferă de clausturare. Superbe cadre, de exemplu, cele care surprind Piața

„Vendôme” în momente diferite. Un film sumbru, întunecat, apăsător, despre o lume crepusculară, deprimantă, simbol al unei Franțe crepusculare, personajul interpretat de Catherine Deneuve, Marianne, fiind doar o înfățișare a acesteia. Un film valoros, o metaforă a lumii contemporane.

5. ALICE ET MARTIN (ALICE ȘI MARTIN). Franța, 1998, r. ANDRÉ TECHINE

ANDRÉ TECHINE (Valence d’Agen, 13 martie 1943) face parte din „generația anilor ’70”, o generație formată din regizori, cum este și firesc, diferiți ca stil, dar și ca preferință pentru anumite teme, motive și idei, uniți, însă, printr-o atitudine de detașare, chiar de respingere a practicilor componentelor generației anterioare, „noul val francez”. Alături de André Techiné, trebuie amintiți și Bertrand Tavernier, Daniel Duval, René Féset, Claude Miller, Alain Corneau, Jacques Doillon, Benoit Jacquot, dar și Ariane Mnouchkine, Louis Bertucelli, Patrice Chéreau, Alain Cavalier, Maurice Pialat, Jean-Pierre Mocky și Bertrand Blier. Inițial, ca cei mai mulți regizori ai „noului val francez”, a colaborat la revista „Cahiers du cinéma”, fondată în anul 1951 de Lo Duca, Jacques-Valcroze și Léonide Keigel, de la numărul doi adăugându-se și André Bazin, revistă care continuă „La Revue du cinéma” (1946-1949) și care se impune atât prin personalitatea lui André Bazin cât, mai ales, prin sumarul de înalt nivel. Dar André Techiné o părăsește din anul 1968, când revista cunoaște o deviere jenantă spre stânga, orientare care, în ansamblu, a adus grave prejudicii culturii franceze. Debutează cu film de ficțiune de lung-metraj în 1969 cu „Pauline s’en va ” („Paulina pleacă”), film distribuit abia în 1975. Este autorul, până în prezent, al treisprezece filme, cele mai apreciate fiind „Barocco”, 1976, un film cu o creatoare influență expresionistă și „Les Roseaux Sauvages” („Trestile sălbatice”), 1994, premiul “César” pentru Cel mai bun film și Cea mai bună regie, filme prezentate și la noi alături de „Hôtel des Amériques ”, 1981 și „les Voleurs” („Hoții”), 1996, penultimul său film. Preferând o temă unică, iubirea, ca mod de existență, care este un vehicul pentru aspirația spre absolut, de aici tensiunea în care sunt prinse personajele filmelor sale, stilul său se caracterizează prin lirism, gustul pentru baroc, puneri în scenă scilicitoare, o rară capacitate de a îndruma actorii, mai ales actrițele

(Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Isabelle Adjani, Isabelle Hupert). Filmele sale degajă un sentiment al opoziției față de orice constrângere, față de nonvalori și o vibrantă atitudine de luptă pentru atingerea libertății. Filmul „Alice și Martin” este analiza complexă a unui caz de refulare și de defulare, declanșatorul fiind sentimentul de iubire, sentiment investigat în devenirea cuplului erotic. Este vorba despre un tânăr care, din greșală, își ucide tatăl. Foarte bine punctate, printr-un ritm ascendent, ideile de prietenie, de iubire, de vinovăție, de responsabilitate, de justiție. Filmul este condus cu siguranță, dar și cu subtilitate, remarcându-se prin ambianță, un orașel de provincie din Franța, Paris, o stațiune balneară în Spania, prin atmosferă, printr-o imagine de excepție, printr-un montaj poetic.

6. ZUGVOGEL (PASĂRE CĂLĂTOARE). Coproducție Germania-Finlanda, 1997, r. PETER LICHTFELD, Premiul Confederației Internaționale a filmelor de artă și experimentale, Biberach, 1997 și selecțiune la Festivalul filmului, Berlin, 1998.

PETER LICHTFELD, născut în anul 1956, absolvent al Facultății de geografie, între anii 1990-1993 produce și montează trei filme, iar între 1987-1996 realizează trei scurt-metraje. Este autorul a trei filme de ficțiune de lungmetraj, acesta fiind ultimul său film. Sub pretextul plecării unui tânăr naiv, pur, spre Laponia, localitatea Inari, care se conturează ca o înaltă țintă a unor aspirații spre auto-depășire, prin auto-cunoaștere și cunoaștere, ca participant la un concurs internațional al lectorilor de ghiduri de căi ferate, regizorul, printr-o succesiune de superbe imagini ale naturii nordice, ale așezărilor tradiționale, sugerează, pentru salvare, întoarcerea omului spre valorile originare, morale, spirituale, spre începuturi. Elementul coagulant al acestei întoarceri spre sine este iubirea, ca sentiment fundamental, iubirea purificatoare, eliberatoare, în mijlocul unei naturi regăsite, căreia îi aparținem, iar nu căreia ne excludem prin nesăbuitul orgoliu de a-i fi stăpâni.

7. COMEDIAN HARMONISTS. Coproducție Germania-Austria, 1997, r. JOSEPH VILS-MAIER, film selectat la Festivalul filmului, Berlin, 1998.

JOSEPH VILS-MAIER, născut în anul 1939, inițial activează, căpătând o bună experiență, la Compania „Arnold & Richter”.

Studiind muzica la Conservatorul din Munchen, apoi asistent-operator la Bavaria Film, din 1961, debutând în 1988 ca regizor de film de ficțiune de lung-metraj, mai semnează, din această categorie, încă cinci filme.

Filmul „Comedian Harmonists” este o subtilă parabolă despre raporturile dintre creator, opera de artă și putere politică. Pretextul este urmărirea înființării, evoluției, triumfului, apoi involuției și dispariției formației berlineze, „a capella”, „Comedian Harmonists”, alcătuită la inițiativa a șase tineri din Berlin, dintre care trei evrei, după modelul formației nordamericane „The Revellers”. Și acesta este motivul care declanșează conflictul cu puterea intolerantă, totalitară. Pe fundalul unor evenimente politice, într-o rapidă schimbare, filmul, ca ambianță, alternează între Germania și SUA, admirabil evocate, străzi, instituții, gară, apartamente, interioare, ca și atmosfera, fără grijă, la început, dezinvoltă apoi, datorită presiunii istoriei, din ce în ce mai apăsătoare. Idei înalte, sentimente nobile, bulversate, distruse în împrejurări, în situații limită, ISTORIA. Fotografia, semnată de regizor, se remarcă prin frumusețe, claritate, culori compacte, contraste, nuanțe. O pledoarie, implicită, despre libertatea artei, despre înfrățire și solidaritate prin valori artistice, purtătoare, însă, și a unor valori morale, filosofice. În definitiv, arta ca nesecat izvor de eliberare, de purificare, de bucurie, dincolo de spațiu și timp.

8. ACROPOLE. Coproducție Grecia-Bulgaria-Italia-Germania, 1995, r. PANTELIS VOULGARIS.

PANTELIS VOULGARIS, născut în anul 1940, component al generației „noului cinema grec”, este autorul al numeroase scurt-metraje realizate pentru televiziunea greacă, unele distinse cu premii naționale. Ca autor de lung-metraj de ficțiune debutează în 1972. Semnează, în total, nouă filme.

Filmul „Acropole”, numele unui renumit teatru de music-hall din anii '50-'60, invocând reacțiile, relațiile, mai mult întemeiate pe interese și orgolii, între actori, dintre actori și conducere, pe o stare dominantă de voie bună, de petrecere, mijloc de defulare, de catharsis, într-un ritm meridional și o explozie de culori, printr-o alternanță de spații, culisele teatrului și cabinele actorilor, scenă, sala pentru spectatori și alte spații, vile, apartamente, baruri, cârciumi,

este, în fond, o paradă de spectacole de music-hall, foarte variate ca substanță și concepții regizorale. Un film despre un fel de artă ca formă, la îndemână, de iluzionare.

9. ROBERTO BENIGNI – LA VITA E BELLA (VIAȚA E FRUMOASĂ)

Ceea ce caracterizează „tipul italian” („latin”) de cultură sunt vitalitatea și generozitatea. Meridionalul, solarul, diurnul, le-a imprimat un ritm alert, o seninătate, o fluentă, o pasionalitate reconfortantă, o bucurie sinceră, un optimism spontan, direct, pe fondul unei constante și inepuizabile rezerve, disponibilități pentru creație. Ceea ce unii numesc la italieni, după cum numeau și la latini, decadență, este, în fond, o plăcere organică, o bucurie organică de a se bucura de plăcerile vieții dar, esențial, întotdeauna sublimată în opere de artă.

„Școala cinematografică italiană”, ca și celelalte arte, de altfel, după explozia valorică postbelică, și îi amintesc, alături de cei mai valoroși (Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Pietro Germi, etc.), pe titani (Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni și Federico Fellini), după o bogată activitate în deceniul opt (Nanni Moretti, Maurizio Nichetti, Mario Brenta, Massimo Troisi, Roberto Benigni, Francesco Nuzzi, Carlo Verdone, Giuseppe Bertolucci, Salvatore Piscicelli, Marco Risi, Carlo Mazzacurati, Daniele Luchetti), în anii '80, prin scurgerea spectatorilor, a multora, spre televiziune, prin falimentul unor săli, cunoaște un moment de criză. Cu toată viguroasa prezență a lui Federico Fellini, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Ettore Scola, frații Paolo și Vittorio Taviani, Ermanno Olmi, Francesco Rosi, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Pupi Avati, totuși, cinematograful italian se inovează, ca exprimare, cu o oarecare dificultate. Dar sunt clare semne de revenire a cinematografului italian spre nivelul prestigios, postbelic, ca valoare inovată, iar nu ca imitație. Ettore Scola, Ermanno Olmi, Nanni Moretti, Giuseppe Tornatore, iată numai câteva exemple. Dar și ROBERTO BENIGNI (Castiglione Fiorentino, Italia, 27 octombrie 1952), actor, regizor de film și scenarist. El este creatorul unui original personaj: un om de condiție medie, uneori precară, ca prezență fizică de o înălțime obișnuită, dar slab și deșirat, însă de o neobișnuită elasticitate, părând a fi alcătuit dintr-un soi de

cauciuc, cu totul nou, un aliaj misterios, nu numai răspunzând la cele mai neașteptate stimulente, dar părând a fi propulsat de o energie vitală interioară. Ca structură este un naiv, un pur, un inocent, un generos, un visător, un fantezist, un imaginativ, un optimist total. Acțiunile, reacțiile, atitudinile, inițiativele, comportamentul lui, sunt înnobilate de înalte principii morale, de o filosofie solidă, deși pare mereu improvizată, a cărei esență este încrederea în valorile morale, spirituale, religioase, de mult constituite. Și totul pe fondul unei veselii contaminante, directe, spontane. Prin încurcăturile în care intră, la fiecare pas, pe care le provoacă în lanț, el amintește de marile personaje ale „marelui mut”, mai ales de Charlot al lui Charles Chaplin. El aduce, însă, aroma, ușor înțepată, a dialectului toscan. Uneori amețitor în invenția comică, mereu proaspăt, deci, Roberto Benigni, în acest sfârșit de secol stresant, descurajant, derutant, profund contradictoriu, pare o prezență anacronică. Putându-i stabili unele precedente, „Candid sau optimismul” de Voltaire, „Idiotul” (prințul Mîșchin) de F. M. Dostoievski sau, în cinematografie, de Forrest Gump, din filmul cu același titlu, al lui Robert Zemeckis, 1994, preluat (sau simplă coincidență?) de regizorul francez Dante Desarthe, în debutul său, „Fast Burger”, 1994, este vorba de personajul Jean-Louis, un țăran, Orestie (Guido) Orefice, un citadin, din filmul lui Roberto Benigni, „Viața e frumoasă”, este pe linia ipostazei naivitate, inocență, generozitate, optimism, a „eternului masculin”, personaj care apare, pentru prima oară, în filmografia lui Federico Fellini, în „La strada”, 1954 (Nebunul, interpretat de Richard Basehart) și, pentru ultima oară, în „La voce della luna” („Vocea lunii”), 1987, acel sublim și pur fantast, oscilând între clipă și eternitate, necunoscând și refuzând răul, dornic, totuși, să cunoască orice, Pinocchio, interpretat chiar de Roberto Benigni.

Ultimul său film, „Viața e frumoasă”, o producție „Melampo Cinematografica”, Italia, 1998, este construit din două momente distincte, 1939 și 1944-1945. În ceea ce privește locurile, primul moment este localizat în micul orașel Arezzo, din Italia, iar cel de-al doilea, la început, în aceeași localitate, apoi într-un lagăr nazist de deportare. Prima parte se concentrează asupra unor mici evenimente cotidiene, asupra unor întâmplări, fapte și împrejurări al căror autor, actor și spectator este Guido, un tânăr de o condiție modestă, cu un

statut social incert, fluctuant. Un tânăr, însă, ieșit cu totul din comun, un naiv, un inocent, un generos, un idealist. Aparent un anacronic. Această parte amintește de comedia burlescă, gagul fiind „sufletul”. Și partea a doua este construită tot după rigurile comediei burlești, cu deosebirea că rezonanța este tragică. Consecvent cu el însuși, Guido, pentru a-și salva copilul și soția, își construiește o suprarrealitate. Nenorocirile, ca un joc de copii. De aceea, „Viața e frumoasă”, o tragi-comedie, o comedie tragică, este prima tratare, în ton de bufonadă, a uneia din tragediile secolului 20, holocaustul.

Ca actor debutează în 1977, în filmul lui Bernardo Bertolucci, „Berlinguer, ti voglio bene” („Berlinguer, te iubesc!”). A mai colaborat cu: Marco Ferreri, Renzo Arbore, Jim Jarmusch, Sergio Citti, Federico Fellini, Blake Edwards. Ca regizor de film de acțiune de lung-metraj, debutează în 1983 cu „Tu mi turbi” („Mă tulburi”). Dar se bucură de un imens succes în 1985, când realizează, împreună cu Massimo Troisi, filmul „Non ci resta che piangere” („Nu ne rămâne decât să plângem”). Cu acest film prezența lui încorporează, ca rezonanță, și o componentă tragică. Remarcabil este și filmul din 1994, „Il Mostro” („Monstrul”).

Ultimul său film, „Viața e frumoasă”, Premiul „Oscar” pentru Cel mai bun film străin, pentru Cel mai bun actor în rol principal (Roberto Benigni) și pentru Cea mai bună muzică (Nicola Piovani), 1999 și Premiul „Cezar” pentru Cel mai bun film străin, 1999, Marele premiu special al juriului, Cannes, 1998, este construit din două momente distincte.

Guido, este un tânăr slab, deșirat, de o înălțime medie, îmbrăcat lejer și modest, de o flexibilitate și sprinteneală nemaiîntâlnite. Pare un grăunte de argint viu care, ciocnindu-se sau fiind izbit de o masă dură, se sparge în mii de particule și, deodată, nu se știe prin ce miracol, grăuntele se reface, adunându-și, ca printr-o forță magnetică, și ea, parcă, de o natură necunoscută, toate fărâmele, risipite ici și colo, iată, una și dincolo, devenind mai strălucitor, mai seducător și tot mai neastâmpărat, mai de nestăpânit. Reacțiile, atitudinile, comportamentele, mereu imprevizibile, spontane, directe, cuceresc prin prospețimea lor, generând și menținând un ritm de o dinamică aparte, o dinamică hrănindu-se din ea însăși și hrănind, la rândul-i, tot ceea ce o înconjoară. Și acest ritm, și această

dinamică se manifestă sub forma unor gaguri. De la goana cu un automobil sărăcăcios, condus de prietenul său, pe măsura lui, mai bine spus, pe o infimă parte de măsură, Feruccio, confundarea lor cu alaiul regal, întâmplările de la mica fermă, vizita la unchiul său, schimbarea pălăriei, un gag repetat de mai multe ori, audiența de la primărie și felul cum se încheie, cu bicicleta prin oraș, probele pe care le dă la restaurant, examinator fiindu-i chiar unchiul („E prea ușor, de-aia am uitat”), și aici gagurile verbale, dialogul cu Dr. Lessing, discuția de la masa profesorilor, stângăciile lui ca chelner, substituirea lui unui inspector școlar și cum se achită de această răspundere, la întâlnirea lui cu Dora, împreună, dar fiecare în altă parte, la un spectacol de operetă, gagul cu cheia, printr-o invocare a Mariei, dar care Maria?, gagurile de la o recepție la care participă societatea aleasă a micului orașel, cu aer de Capitală, bineînțeles, plecarea lui, împreună cu Dora, pe un cal alb, vopsit în verde („Antențiune, cal evreiesc!”). Gagurile sunt, înainte de toate, măștile unor multiple ipostaze ale arhetipului uman, în registrul purității, al naivității, al generozității, și acesta este aspectul anistoric al personajului, apoi reacții față de lumea înconjurătoare care capătă semnificația unui scut de autoapărare, implicând un fin spirit critic, o subtilă persiflare a prejudecăților, a conformismelor, a convenționalismelor, a ticurilor, a automatismelor, a clișeeilor, a locurilor comune în care ceilalți sunt prinși, ca niște prizonieri imposibil de convertit la condiția de oameni liberi, și acesta este aspectul istoric al personajului. Deși personajul se exprimă, în mod constant, în registrul comic, și această primă parte a filmului amintește de comedia burlescă, la impactul istoric/anistoric, discret, se aud acorduri de tragedie („A venit domnul inspector să ne vorbească despre manifestul despre rase”... „Am fost ales de oamenii de știință italieni ca să vă spun că rasa noastră e superioară... Uitați-vă la perfecțiunea urechii... Ce nod!... Acesta e un buric italian... Deci, rasa există”. Și aceste acorduri, aparent nevinovate aluzii în prima parte, la începutul celei de a doua părți capătă, tot mai apăsător, conturul unei constrângătoare realități istorice” („Magazin evreiesc”... „Evreii și câinii n-au voie în magazin!”).

Trăind, structural, în afara istoriei, dar dând, mereu, replici istoriei, Guido, încearcă să se împlinească, în sens mitologic și

religios, dar și ca cetățean, prin iubire și căsătorie, privite și ca taine dar și ca inevitabile practici sociale. Dar aroma de basm, de iluzie, de vis, de anistorie, și aici, predomină. Formula „Bună dimineța, Principesă!” nu este o simplă adresare glumeață, nici măcar expresia unui complex existențial, nicidecum a unei aspirații spre un statut social privilegiat, ci forma verbală, trecătoare, a unei stări arhetipale, de grație, care îi este atât de proprie. Este însuși modul lui de existență, un dar înăscut, harul.

Partea a doua, însă, este dura confruntare cu istoria, cu una dintre înfățișările ei cele mai devastatoare, intoleranța. Deportat într-un lagăr nazist, împreună cu Dora și fiul lor, Giosue, și aici, în această situație limită, se comportă conform structurii sale, conform logicii sale interioare. Răspunsurile, reacțiile, atitudinile lui continuă să se manifeste prin gaguri, dar acestea capătă, tot mai evident, o înfățișare tragică, dar și o intenționalitate practică, salvarea fiului și a soției. Guido oficiază un adevărat ceremonial, prin cuvinte, gesturi și comportamente, dar mai ales prin cuvinte, de a-l introduce și a-l menține pe Giosue, dar și pe Dora, într-o stare binefăcătoare de încredere, de căldură sufletească, de solidaritate familială, umană, de generozitate, de bunătate, de speranță. Un superb dans pe marginea prăpastiei sub forma unui joc nevinovat de copii, de-a copiii: „E o excursie... Te-ai jucat cu copiii?... M-am strâmbat de râs... Ce m-am distrat!... Ai făcut douăsprezece puncte. Eu optsprezece. În total șaizeci... Suntem în frunte... Facem tancul... Suntem la șenile... Să nu te mai vadă nimeni... Ce distracție!... Te-am visat azi-noapte... Ne-am prăpădit de râs. Ne-am distrat... Am jucat cărți... Crezi că ne țin aici cu forța?... Eram în frunte. Dacă pleacă, adio concurs. Suntem în frunte. Dar plecăm dacă vrei. Tancul e gata. Ai văzut ce frumoasă e mitraliera?... Era înaintea noastră. L-am bătut. Alții sunt eliminați... Vin să te ia. Începe jocul tăcerii... Vorbesc ciudat...”. Un admirabil joc între realitate și iluzie, între istoric și anistoric, între aparență și esență. O iluzie pentru el, de structură, dar și gest de autoapărare, o iluzie pentru ceilalți, și nu numai ai săi, o pedagogie a omenescului, a umanului, a valorilor morale, spirituale, cristalizate de-a lungul veacurilor, o suprealitate. Și, deodată, Giosue înțelege: „Ne ard în cuptoare. Fac din nou nasturi și săpun”. Dar Guido, deși înțelege realitatea, deși cunoaște adevărul, le refuză, fiind mereu conform cu

logica lui interioară, cu structura lui, cu intențiile lui de supraviețuire, de salvare: „Tu chiar crezi orice?... Mă închei cu... S-a rupt Giorgio... Nu mai sunt lemne. Ia avocatul ăsta”. Expansiunea răului, dar și îngrădirea și eliminarea lui, prin suferință și luptă, prin iubire și sacrificiu. De aceea, Guido este o sugestie chistică, pe linia unei tradiții nealterate de interese conjuncturale, un Mântuitor privit cu un ochi modern, constant în substanța lui, în istorie ca și în afara istoriei. De aceea, un mit, un simbol, un reper.

Dar în această a doua parte Guido ne oferă și alte aspecte, mult mai subtile, ale caracterului, ale temperamentului său, ale firii sale, foarte bine ascunse, sub mască unei indifferențe, a unei candori, a unei veselii pure, contaminante: o teamă continuă, o spaimă ancestrală, o seducție a gândirii speculative cu o riguroasă aplicabilitate practică, o șiretenie cu mască de nevinovăție infantilă, de aceea mai acaparatoare și eficientă. Și, de aici, o lașitate funciară, alimentată de o teribilă voință de a viețui cu orice preț. Și toate absorbite de o totală incapacitate de asumare a responsabilității în istorie. El nu se angajează, ci se strecoară cu abilitate, alunecă.

Tratarea ăn ton de bufonadă, aparent nepotrivită, totuși, ea se potrivește mult mai bine gustului omului modern, fiind, prin realizare estetică, și cu mult mai eficace, și ferită de fluctuațiile unor intenții propagandistice.

Fără ca filmul, în ritmul său alert, trepidant, de comedie burlescă, dar foarte bine nuanțat, fluent, fără ezitări și inegalități estetice, să sufere în armonizarea lui, de antologie sunt momentele, secvențele: la început, sosirea în oraș, Guido și prietenul său, Peruccio, cu mașina, fiind confundați cu alaiul oficial: jocul de cuvinte, însoțit de o adevărată broderie gestuală, privind un posibil meniu, la restaurant; incursiune la școală, ca inspector școlar, bineînțeles, nu cel adevărat și discursul, cu demonstrații practice, privind superioritatea rasei italiene; traducerea, în limba italiană, a intervenției răstite, amenințătoare, a ofițerului german, și aici o altă performanță de a se juca cu lexicul, de a improviza, în definitiv tot filmul este o înaltă lecție de improvizație, dar atât de riguroasă: repetarea, de către copiii personalului german al lagărului, la îndemnul lui Guido, a cuvântului „grazie”, părând a fi un inspirat dirijor, prin acest șiretlic salvând, probabil, viața lui Giosue: moartea

lui Guido, dedusă dintr-o rafală de armă automată, semnificând uciderea propriului personaj (va renunța, oare, în viitor, Roberto Benigni, la acest personaj?), amintind de demachierea lui Calvero din filmul lui Charles Chaplin, „Luminile rampei”, 1952 și care are sensul răscumpărării prin jertfă conținând, însă, și ideea continuității unui destin exemplar.

10. GUY RITCHIE-LOCK, STOCK AND TWO SMOCHING BARRELS (JOCURI, POTURI ȘI FOCURI DE ARMĂ)

Un adevăr prea elementar se uită sau se scapă din vedere, chiar și de critici, nu de puține ori, și anume, că nu temele, motivele și ideile determină, mecanic, valoarea și/sau noutatea unei opere de artă, în cazul nostru, opera cinematografică, ci numai puterea creatoare de a le converti în elemente estetice, în acte poetice. Prin finalizare estetică, orice temă, orice motiv, orice idee, având în vedere și specificitatea limbajului folosit, ni se relevă ca un bun artistic, după cum, prin nefinalizare estetică, ele se anulează, ca intenție artistică, sporind enorma cantitate de clișee, de locuri comune, de imitații, de compilații și, cel mai rău, de plagiate. Și încă ceva: orice temă, orice motiv, orice idee, devine importantă într-o operă de artă, după cum devine, inevitabil, neimportantă, trădată, umilită, bagatelizată, compromisă, oricât de importantă ar părea, în realitate, într-un subprodus artistic. Dar sunt și teme, motive, idei care, prin natura lor, sunt suspectate sau respinse „a priori”: tema violenței, a porno-ului, a sexy-ului. Iar când fac obiectul unor opere de artă, de multe ori sunt interzise, boicotate, confiscate, intenționat negativ interpretate. Câteva exemple de filme cunoscute și la noi: „Ultimo tangou a Parigi” („Ultimul tangou la Paris”), 1972, Franța-Italia, r. Bernardo Bertolucci, film confiscat de autoritățile orașului Bologna, în ziua de 22 decembrie 1972; „Ai no corrida” („Imperiul simțurilor”), 1976, Japonia, r. Nagisa Oshima; „Natural Born Killers” („Născuți asasini”), 1994, SUA, r. Oliver Stone, Premiul special al juriului, Veneția, cu reavoință primit în Irlanda, RFG, Norvegia etc. Uneori se invocă, aproape incredibil, argumente religioase ca, de exemplu, în multe dintre filmele lui Luis Buñuel. Nu mai vorbim de argumentele politico-ideologice, îndeosebi, în sistemele social-politice, în regimurile, în administrațiile intolerante, totalitare. Indulgența se manifestă, mai ales, atunci când teme, motive și idei

incomode sunt tratate în registru comic, bineînțeles, cu tendință critică, satirică.

GUY RITCHIE (n.1969, Londra), crescut la Fulham și Wandsworth, tatăl său lucrând la o companie de publicitate, părăsește școala la cincisprezece ani, muncește un an la Island Records apoi, timp de șapte ani, hoinărește, la vârsta de douăzeci și cinci de ani acceptând o slujbă sigură, aceea de curier. Primul contact cu cinematografia: filmează materiale promoționale pentru trupe germane. Debutul său cu film de ficțiune de lung-metraj, „Jocuri, porturi și focuri de armă”, o producție Matthew Vaughn, Marea Britanie, 1998, Premiul Publicului la cea de-a 51-a ediție a premiilor „Academiei Britanice de Film și Televiziune” (BAFTA). La noi, filmul a fost prezentat în ziua de 15 mai a. c. la Cinematograful Studio din București, în cadrul celei de-a III-a ediții a FESTIVALULUI FILMULUI EUROPEAN. Filmul are dedicația, în final: „În memoria lui Lenny McLean”. Fost campion mondial la lupte, el interpretează în film pe Barry the Baptist, omul de încredere și bodyguard-ul lui Harry Hatchet, Regele pornografiei. Un film cu gangsteri, de o foarte dură violență. Locul acțiunii, Londra, cartierul East End; timpul, anii aceștia. De remarcat, pentru atât de expresiva ambianță, interioare (holuri, coridoare, camere, mobilier, perdele, obiecte, baruri) și exterioare (fațade ale caselor, refugii, străzi), costume, că filmările, în majoritatea lor, s-au efectuat în faimosul cartier. Ambianța și atmosfera, în autenticitatea lor, se întregesc prin aceea că majoritatea actorilor, tineri, s-au născut și au copilărit în East End, că mulți figuranți aparțin lumii interlope a cartierului, că limbajul folosit, apucăturile, preocupările ilegale, mentalitatea sunt tipice acestui loc rău famat. O convingătoare, expresivă și seducătoare culoare locală.

Filmul este construit din două momente, distincte, dar structural legate unul de celălalt: partea introductivă în care ni se arată ambianța, personajele și cu ce se ocupă fiecare, o voce de bărbat, din banda sonoră, făcând „prezentările”, regizorul, povestitorul, un cozeur, un martor, un localnic, un redactor, poate chiar unul dintre gangsteri sau unul dintre actori: „J. D. (tatăl lui Iddy n.n.) câștigă câte ceva. Dar adevărata lui preocupare e jocul de cărți”. El a câștigat, la cărți, de la Harry Hatchet, barul pe care în

conduce acum. Deci, vechi motiv de răfuială: „Ed joacă cărți de mic copil”; „Umblă îmbrăcați în hippy și vorbesc numai prostii”. Este vorba de banda condusă de Eddy (Nick Moran), formată din: Tom (Jason Flemyng), afaceristul grupului, Soap (Dexter Fletcher), singurul din bandă care își câștigă existența cinstit, ca bucătar, Bacon (Jason Statham), bătașul grupului. Apoi Winston (Steven Mackintosh), un vagabond cu pretenție de cultivator de marijuana și traficant de droguri („Noi cultivăm iarbă. Nu suntem mercenari”). Vocea mai adaugă: „Jefuiesc pe cei fără noroc de drogurile cu greu câștigate... În urma lor nu mai poți pune mâna pe nimic”. După aceea: Big Chris (Vinnie Jones și un renumit fotbalist), având o ocupație ciudată, aceea de a-i obliga pe toți cei care au datorii să și le plătească; Little Chris, fiul lui, cu siguranță un viitor Big Chris; J. D. (Sting, și unul dintre cei mai cunoscuți compozitori și interpreți de rock din Marea Britanie), tatăl lui Eddy; Harry Hatchet (P. H. Moriarty), cel mai negativ personaj, un simbol al răului în expansiune. Al doilea moment, mult mai dinamic, plin de confruntări și din belșug alimentat cu focuri de arme și cadavre (admirabil, estetic, spectacolul, dintr-o încăpere, a victimelor necruțătoarei confruntări) este declanșat de jocul de cărți (iar, admirabil, duelul psihologic Eddy-Harry). De aici încep conflictul, intriga. Un final deschis, ca lectură, cu surprize, un inspirat și inteligent suspans. Datoria de 500000 de lire sterline, a lui Eddy către Harry de la jocul de cărți, cele șapte zile pe care le are la dispoziție pentru a face rost de bani, încordarea găsirii unei soluții („Dacă ai o idee mai bună, spune-mi cum să facem rost de 500000 în cinci zile...”), punerea la cale a devastării fabricii de preparat marijuana, a lui Winston („Nu prea ai mutră de cultivator”). Dar intervin și imprevizibile: planul lui este preluat de doi hoți, vecini, Dog (Frank Harper) și Plank (Steve Sweeney); cele două arme, o avere, sustrase, la inițiativa lui Harry, de la lordul Appleton Smyth, ajung la un alt escroc: Nick the Greek (Stephen Marcus); sacii cu marijuana și banii jefuiți ajung unde nu trebuie. O acumulare, cu măiestrie condusă, gradat, într-un ritm sincopat.

Dar totul, aparent luat în serios, este cu subtilitate și inspirație ironizat. Umor fin, răspăr subțire, persiflare binevoitoare, șarjare discretă, ton flegmatic, tipic englezesc. Și acestea, deopotrivă,

din partea regizorului, în ambianță, în atmosferă, în fapte, în întâmplări, în împrejurări, din partea personajelor, în îmbrăcămintea lor, în comportamentul lor, în replicile lor. Frizând, toți realizatorii, de la regizor, scenograf, costumier, la operator, compozitor, inginer de sunet, monteur, într-o deplină libertate de exprimare, trăiesc bucuria, complicitară, de a se juca, de a fi cât mai inteligenți, dar fără ostentație. O poezie a jocului inteligent și inspirat, uneori cu înfățișarea derutantă de nepricepere, de stângăcie, de tembelism, de prostie, de cretinism. („E prea târziu să începi să te gândești”... „S-ar putea să te salveze prostia ta... mutra aia întrebătoare”...).

Mai adaug, foarte sugestive, aparent excentrice, aparent exhibiționiste, unele modalități de filmare, fără greș armonizate părții, întregului: filmări accelerate, încetinite pe jumătate de ecran, multe stop cadre (pe deget, pe cărți de joc, în aer, pe ochi, amintind de Alfred Hitchcock, imagini suprapuse), secvența doar comentată muzical, a bandei lui Eddy, fumând și bând, în interior, gaguri. În fine, o parte din film, cu admirabil efect, pregătire și confruntare în ritm accelerat de sirtaki.

Cu discrete aluzii la diferite aspecte ale lumii contemporane, a accepta și o luare peste picior a filmelor hollywood-iene, un personaj aduce a Bruce Willis, unele replici au aerul lor („Ia-ți degetul din supa mea”... „Ține-ți gura ca să nu-mi pierd răbdarea”... „Dacă vrei bere, du-te la cârciumă”... „Credeam că asta-i cârciumă”... „Găsește-i, torturează-i, ucide-i, dar adu-mi ce-i al meu”...), filmul este mult mai mult: o metaforă a incertitudinii, a instabilității lumii moderne, contemporane, a societății de consum. Un film protestatar, pe linia, dar îngroșată, a „Free Cinema”-ului.

11. GORDEL VAN SMARALD (TROPICUL DE SMARALD).
Olanda, 1997, r. ORLOW SEUNKE.

Născut în 1952, autor al numeroase filme de scurt-metraj, de filme de animație, de seriale TV, activând, în egală măsură, ca scenarist, regizor și producător, ORLOW SEUNKE, debutând în 1982 cu filmul de ficțiune de lung-metraj „The taste of water”, Premiul „Leul de aur”, Veneția, a mai realizat încă trei filme din această categorie până în prezent.

Filmul „Tropicul de smarald”, prin folosirea unor imagini de arhivă, în alb/negru, documente ale declanșării celui de-al doilea război mondial (atacarea Poloniei, a Franței, de către Germania, atacul japonezilor de la Pearl-Harbour, invazia japoneză în sud-estul Asiei, luptele pentru independența Indoneziei, ședințe ale Consiliului ONU, declararea Independenței Indoneziei, în ziua de 28 decembrie 1952), pe fundalul unor evenimente din deceniul 1939-1949, ultimul deceniu al guvernării olandeze, urmărește povestea unui cuplu erotic, el, un olandez, ea, o indoeuropeană. O poveste nefinalizată, sugestia unei incompatibilități între spații morale, culturale, spirituale atât de diferite. Filmul este construit prin alternanță de planuri: trecut /prezent, colectiv/individual, public/particular. Bine realizate ambianțele (mediu urban, mediu rural, străzi, piețe, lagăr de prizonieri, interioare, spații intime) și atmosfera, dominant tensionată. De remarcat și partiturile actoricești ale protagoniștilor (Pierre Bokma și Esmée de la Bretionière, în rolurile Theo și Em), variante, într-un moment istoric, bine determinat, ale membrilor cuplului erotic, în sens mitic.

12. SARA, Polonia, 1997, r. MACIEJ SLESICKI

Absolvent al Secției de Radio și Televiziune a Universității Sileziene, scenarist și operator, MACIEJ SLESICKI, născut în anul 1964, este autorul al trei filme de ficțiune de scurt-metraj, realizate între anii 1988-1991, bine primite de critică, fiind selectat, ultimul, „Czarne-biale”, 1991, la festivalurile de la Clermont-Ferrand (Franța) și Cracovia (Polonia). Celelalte două au fost premiate, primul, „Prolog”, 1988, la Festivalul de la Wroclaw (Polonia), iar al doilea, „Pilka”, 1990, la festivalurile de la Rimini și Nimes. În 1995 debutează cu film de ficțiune de lung-metraj, „Tato”, patru premii naționale, printre care, unul, Premiul „Sirena varșoviană”, acordat de Clubul Criticilor de Film.

„Sara”, melodramă, pe formula filmului cu gangsteri, este povestea, admirabil condusă, a unei fete, de șaisprezece ani, care, impresionată, de faptul că un om al casei, o casă de mafioți, cu o înfățișare tipic slavă, o salvează, apărând-o cu trupul lui, de un atac banditesc, al unei bande adverse, i se dăruie fără nici un fel de rezervă, fără false pudori, total, definitiv, devenind, pentru ea, supremul ideal. O revoltată, o nestăpânită, o protestatară, o

răzvrătită, un caracter puternic, un temperament năvalnic, ea sfidează, deși este vorba despre un mediu interlop, orice reguli, foarte bine stabilite de șeful familiei, convenții, prejudecăți. Cu atât mai incredibilă este această iubire totală și definitivă, cu cât partenerii, prin diferență de vârstă, prin condiție socială, ea fiica unui mafiot de frunte, el un ratat, bețiv, deloc arătos, ea, un monument de frumusețe, se exclud, sunt incompatibili sau, la prima vedere, par să fie incompatibili. Bineînțeles, filmul, amintind, cel puțin de „Cat Ballou”, SUA, 1965, r. Elliot Silverstein, prin tonul lui de baladă sau de „Bonnie and Clyde” („Bonnie și Clyde”), SUA, 1967, r. Arthur Penn și, de ce nu, de filmul de excepție al lui Oliver Stone, „Natural Born Killers” („Născuți asasini”), SUA, 1994, Premiul special al juriului, Veneția, 1994, prin apartenența la aceeași formulă, este o metaforă a lumii contemporane, cu incertitudinile și instabilitățile ei. Sub alt aspect, filmul este o parodie a filmelor hollywood-iene, cu gangsteri și mafioți, cu un ton apăsător ironic, sarcastic, dar într-o ambianță poloneză, foarte expresivă. Și finalul, un „happy-end”, este parodic dar și serios, prin firescul lui, prin logica lui. Astfel, filmul de apare și ca un imn al iubirii, ca ideal suprem. Remarcabilă, până la detalii, această lume subterană, din punct de vedere al reconstituirii. Remarcabile sunt și scenele de violență, fără să frizeze spectaculosul, deși sunt spectaculoase. De excepție secvența confruntării din sala cu acvarii. Unghiuri de filmare foarte variate, mișcări de aparat, o imagine clară, dar bogată în nuanțe, un montaj nervos. Psihologia protagoniștilor, un studiu al contrastelor.

13. HISTORIE MILOSNA (POVEȘTI DE DRAGOSTE), Polonia, 1997, r. JEZY STUHR.

Absolvent al Facultății de filologie polonă a Universității Jagellone și al Secției de actorie a Școlii de teatru din Cracovia, din 1980 lucrând, ca regizor și profesor, în Italia JEZY STUHR debutează cu film de ficțiune de lung-metraj în 1994 cu „Spis cudzolożnic”, Premiul special, Gdynia, 1994.

Filmul „Povești de dragoste”, deși construit din patru scheciuri, unitatea lui este sugerată de prezența aceluiași actor care interpretează patru partituri, a unui civil, a unui ofițer, apoi a unui preot și, în fine, a unui arestat. Fie că ea este relativă, și este, fie că,

datorită imperfecțiunii umane, nu poate fi surprinsă în esența ei. Adică, omul ca o succesiune de măști. Dar apare și un al cincilea personaj, anchetatorul, iar nu un anchetator, sugerând vocea conștiinței, sfâșierile interioare, un alter ego al fiecărui personaj din cele patru. Filmul, însă, nu este o simplă speculație, cum ar părea, un joc, ci, din aproape în aproape, el se construiește, din interior, ca o metaforă, de asemenea, a lumii contemporane. Personajele nu pot trăi în afara istoriei, deși s-ar părea, ci sunt prinși în vârtejul evenimentelor, în mecanismele devoratoare ale istoriei. Mai mult, ei, oamenii, adică, sunt înlănțuiți de fapte, de întâmplări, de împrejurări, de evenimente, dar nu numai de acestea ci, și mai rău, ei sunt, mai ales, prizonierii, condamnați pe viață ai propriilor patimi, poftă, păcate, porniri, obsesii, apoi prizonieri, fără scăpare, ai relațiilor interumane care, la rândul lor, ca și prejudecățile, memoria, tradițiile, se înalță ca alte temnițe, se conturează ca niște verigi ale unui imens lanț al înrobirii definitive. În definitiv, omul nu este născut liber și să fie, în existența lui, liber, ci doar este transferat dintr-o închisoare, pântecul mamei, în cealaltă închisoare, istoria. Omul este numai dependent, de legătura de carne, de sânge, de oase, dependent de sine, de ceilalți, de sistem. Și totuși, iubirea, nu numai că poate, dar este un drum al salvării. Și, de aceea, aici, un alt personaj-simbol, este femeia, în cele patru ipostaze fundamentale: mamă, soție, amantă/ prietenă, fiică. Și această prezență a „eternului feminin” imprimă filmului o altă înfățișare, aceea de parabolă despre iubire, despre renunțare, dar și despre lașitate, despre arivism, despre impostură.

Filmele polonezilor au fost partea cea mai tulburătoare, cea mai profundă, cea mai fascinantă prin poezie, a acestui festival.

Scenariile filmelor sunt semnate de înșiși regizorii lor.

14. INES DE PORTUGAL (INES A PORTUGALIEI), Coproducție Portugalia-Spania, 1997, r. JOSE CARLOS DE OLIVEIRA. Premiul „Delfin” pentru Cea mai bună imagine la cea de-a 13-a ediție a Festivalului internațional de film, Troia.

JOSE CARLOS DE OLIVEIRA (n.1952) este fiul nonagenarului, dar și valorosului regizor, cel mai important al Portugaliei, MANOEL CANDIDO PINTO DE OLIVEIRA, zis MANOEL DE OLIVEIRA, fiu, la rândul lui, al industriașului Francisco Jose de Oliveira. În egală

măsură, regizor, scenarist, operator și producător, Jose Carlos de Oliveira a realizat trei seriale TV, fiind distins cu numeroase premii naționale și internaționale.

Filmul, cu o poveste de aromă shakespeare-ană, fiind vorba despre iubirea nefericită a prințului Pedro, apoi rege, pentru frumoasa Ines de Castro, iubire sfârtecată de intrigi și eșuată în moarte și răzbunare, se remarcă prin ambianța feudală, prin atmosferă, castelul-reședință al regelui devenind un adevărat spațiu închis, o incintă. Interioare spațioase, culoare, refugii, coloane, scaune pliante, scaune-canapea, ferestre înalte, draperii roșii, de culoarea sângelui aprins, făclii. Peste tot un aer de taină, de complot. Ca în teatrul clasic, protagoniștii oscilează între iubire și datorie, elementul stimulativ dar și inhibant fiind fireasca grijă a nobililor pentru legitimitate, pentru stabilitatea tronului, pentru urmași, dar și lupta pentru putere. Solemnitatea, patetismul, tragismul, bine temperate, bine armonizate, cu gust alternate, o alternanță de planuri, prezent/trecut. Culoarul ce duce spre lumină și regele, străbătând, cu prestanță firească, acel culoar, simbolul unei aspirații, al unei speranțe, al unei continuități, al unei ieșiri din incintă.

Un film bine condus, bine armonizat, în ton de pasionalitate iberică.

15. O ANJO DA GUARDA (ÎNGERUL PĂZITOR), Portugalia, 1998, r. MARGARIDA GIL

Realizator de programe culturale și muzicale, din 1979, MARGARIDA GIL,(n.1945), debutând ca regizor de film în 1986, a realizat numai filme de mediu-metraj, în număr de patru, două dintre ele selecționate la festivalurile internaționale de la Veneția și Locarno. „Îngerul păzitor” este singurul film de ficțiune de lung-metraj al regizoarei, Premiul pentru Cel mai bun film, Roma, 1999. Construit pe ideea inevitabilei întoarceri a omului, aici Lucia, la casa părintească, la locurile natale, la origini, ca la un izvor regenerator, filmul, în care autoarea folosește alternanța de planuri prezent / trecut, este un colocviu despre nefericire, despre nenorociri, despre destin, despre moarte. Și toate acestea în contrast cu forța naturii (mare, stânci, grădini, flori, pădure, furtună), mereu regenerându-se din propriile energii, dar și în contrast, mai bine spus, în acord cu comoditățile civilizației moderne, la îndemână, dar, de multe ori

inutile, frumoase dar, de cele mai multe ori, fără viață, fără suflet, simbolizate de sera cu flori, spațiu închis în care natura doar pare că este adusă pe teritoriul inimității noastre, în fond îndepărtându-ne de ea și îndepărtând-o de noi prin îngrădire, prin siluire, printr-o iubire nefirească, acaparatoare. Arbustul sădit, în finalul filmului, de bătrâna Amalia, simbolizează nu numai o conciliere cu natura, ci, mult mai mult, regăsirea noastră și numai în armonia naturii, în devenirea ei firească. Un film despre trecere, despre zădărnici, înnobilate de tandrețe, de grija pentru ceilalți, de o tăcută și, de aceea, profundă iubire și recunoștință pentru „maica natură”.

16. NICOLAE MĂRGINEANU – FAIMOSUL PAPARAZZO

NICOLAE MĂRGINEANU (Cluj, 25 septembrie 1938) face parte din „generația anilor ‘70”, momentul cel mai valoros, din punct de vedere estetic, din evoluția, atât de modestă, a cinematografului românesc. Scenariști, regizori, operatori, decoratori, costumieri, monteur, compozitori, ingineri de sunet și, bineînțeles, și actori care, foarte inegali, mai ales regizorii, majoritatea cu o atitudine duplicitară, complicitară sau de evidentă colaborare față de puterea intolerantă, totalitară, prin reprezentanții ei, îndeosebi Mircea Daneliuc, apoi cuplul Mircea Veroiu și Dan Pița, au realizat evidente repere pentru o viitoare școală cinematografică română și, astfel, au conturat o estetică, o poetică proprie, cu următoarele trăsături: asumarea problematicei majore a României contemporane și, prin aceasta, a omului contemporan, în general, a contemporaneității, exprimarea, modalitate generalizată, prin limbaj aluziv, insinuant, prin folosirea simbolurilor, a metaforei, a parabolei, și aceasta pentru a deruta severa veghe a cenzurii și, în fine, prima încercare, parțial reușită, de sincronizare cu evoluția, în special, a cinematografului european, prin relevarea unor particularități locale.

Nicolae Mărgineanu, după studii elementare și liceale în orașul natal, a urmat cursurile Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, secția imagine, promoția 1969. A debutat ca operator în anul 1967 în filmul lui Mircea Săucan, „Alerta”, un remarcabil regizor al generației anterioare, un evident reper valoric, stilul său caracterizându-se prin fertile căutări de limbaj cinematografic. A mai semnat imaginea pentru încă un număr de cinci filme aparținând lui Mircea Drăgan, la

unul în colaborare cu Nicolae Mladin, pentru un film de Cristina Nicolae și pentru două filme în regia lui Dan Pița. Pentru această direcție a activității sale a arătat, constant, un interes și un simț, inegal finalizat estetic, pentru lumină și efectele acesteia în ambianțele respective. Pentru imagine a fost distins cu două premii ale ACIN, înainte de evenimentele din decembrie 1989. Apoi, a dus și o intensă activitate de scenarist. Astfel, a colaborat la elaborarea scenariilor pentru șase din filmele sale. Pentru scenariul scris, împreună cu scriitorul Augustin Buzura, pentru filmul său, „Undeva în est”, a fost distins cu Premiul UCIN. În același timp a lucrat și ca realizator de filme documentare și utilitare.

Ca regizor de film de ficțiune de lung-metraj debutează cu șapte ani întârziere dacă avem în vedere, și trebuie să avem, că primul film al generației anilor '70, deși un lung-metraj documentar, doar ca pretext, „Apa ca un bivoliț negru”, are semnificația unui manifest. „Mai presus de orice”, singurul film regizat în colaborare, cu Dan Pița, fiind și coscenarist cu Dan Pița, Iosif Demian și Dan Mutașcu, 1978, este un gest de flatare a puterii. Un hibrid, între documentar și ficțiune, pe tragedia cutremurului din 4 martie 1977. Dar primul său film este „Un om în loden”, 1978 și scenariu în colaborare cu Haralamb Zincă. De factură polițistă, cu o distribuție remarcabilă, filmul evocă o confruntare între organele de miliție și componenții unui grup care se pregăteau să transfere peste graniță o documentație privind unele cercetări în domeniul zăcămintelor de uraniu. Premiul pentru „Opera prima”, acordat de ACIN regizorului Nicolae Mărgineanu. Următorul film, „Ștefan Luchian”, 1981 și scenarist în colaborare cu Iosif Naghiu, Premiul „CIDALC”, Karlovy Vary, Cehoslovacia, 1982 și Premiul pentru imagine (Călin Ghibu), ACIN, 1981, este un film-monografie, și aici concesiile făcute puterii totalitare constând din accentele puse pe unele confruntări sociale, estompând ceea ce ar fi trebuit să fie substanța acestei lucrări, condiția artistului creator, rolul operei de artă, cum aceasta este expresia lumii interioare a autorului ei. Și aici o distribuție remarcabilă. „Întoarcerea din iad”, 1983 și coscenarist în colaborare cu Petre Sălcudeanu, Diplomă de onoare, Moscova, 1983; premii pentru decoruri (Radu Corciova), costume (Desdemona Lozinski), muzică (Cornel Țăranu) și Diplomă de onoare pentru interpretare

feminină (Ana Ciontea), ACIN, 1983; Marele premiu (Nicolae Mărgineanu), premii pentru muzică (Cornel Țăranu) și interpretare feminină (Ana Ciontea), Costinești, 1983, este o dramă sentimentală în preajma primului război mondial, într-un sat maramureșean. Bună culoarea locală și distribuția actoricească. „Pădureanca”, 1986 și autorul scenariului, Premiul special al juriului (Adrian Pintea), premii pentru regie și interpretare masculină (Victor Rebengiuc), ACIN 1987, premii pentru regie, imagine (Doru Mitrean), muzică (Cornel Țăranu), interpretare masculină (Șerban Ionescu și Adrian Pintea), Costinești, 1987, reconstituie universul unui sat transilvan, în sec. 19, sub stăpânirea austro-maghiară. Și aici bună distribuția actoricească și, parțial, culoarea locală. „Flăcări pe comori”, 1987, și autor al scenariului, Premiul pentru scenariu, ACIN, 1988; Premiul pentru regie-“ex aequo”, Costinești, 1988, evocă aspecte ale Marii Uniri, pe fundalul frământărilor social-politice din Transilvania de la începutul sec. 20. Și aici, accentele pe aspectele social-politice, bineînțeles, cu aluzii la contemporaneitate, umbresc intenția artistică. Distribuția, la fel, de reținut. „Un bulgăre de humă”, 1989, și scenariu în colaborare cu Mircea Radu Iacoban, Premiul pentru interpretare masculină (Dorel Vișan), încearcă, dar fără inspirație, să transmită însemnătatea întâlnirii lui Ion Creangă cu Mihai Eminescu. Un film exagerat de idilizat. De fapt, în cinematografia noastră, nu găsim un singur film, cât de valoros, despre indiferent care personalitate a culturii române. Iar despre Mihai Eminescu este, mult mai bine, să tăcem. „Undeva în est”, 1990, și scenariu în colaborare cu Augustin Buzura, Premiul pentru imagine – “ex aequo” – (Doru Mitran), pentru scenariu și pentru costume (Maria Peici), UCIN, 1991; Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar (Marius Stănescu), pentru imagine (Gabriela Kosuth, SIR) și pentru montaj (Nița Chivulescu), Costinești, 1990, este primul film, după evenimentele din decembrie 1989, în care sunt dezvăluite crimele comise din inițiativa și sub directa îndrumare a Partidului Comunist Român în tragica campanie de colectivizare forțată a agriculturii. „Privește înainte cu mânie”, 1992, și scenarist, Premiul pentru debut în imagine (Alexandru Solomon), Bitolia, Macedonia; Mențiune specială și Mențiune, OCIC (Nicolae Mărgineanu), Amiens, Franța; Premio del trentennale – “ex aequo” - , Mostra internazionale del

Nuovo Cinema și mențiunea juriului FIPRESCI (Italia) și Premiul Special al juriului (Nicolae Mărgineanu), Troia, Portugalia.



După evenimentele din decembrie 1989, Nicolae Mărgineanu, cu promptitudine, s-a adaptat legilor economiei de piață, devenind și producător independent de filme video. În acest sens, un argument, parțial, este și ultimul său film, „Faimosul paparazzo”, o producție România (Ager Film SRL/ Societatea Română de Televiziune/ Fundația Dakino – Dan Chișu/ Studioul de Creație Cinematografică al Ministerului Culturii/ Total Professional Records SRL), 1999.

Ca timp și spațiu, povestea începe și se derulează, dar nu se încheie, în București, în preajma alegerilor din mai 1992. Un caz, foarte frecvent, și nu numai la noi, de urmărire, de către un gazetar, a unui demnitar politic, fost general de securitate sub regimul totalitar comunist, infiltrat în opoziție, deputat Stoicescu, și pe baza probelor, apoi, de șantajare și, dacă nu este receptiv la acțiune de șantaj, de anihilare. Urmărirea, filarea, atrag, după sine, unele întâmplări imprevizibile, sub forma unor filoane epice colaterale. Astfel, povestea ne pare ca o țesătură bine lucrată și dozată. Construcția, din aproape în aproape, cu minuțiozitate, este realizată prin tehnica discontinuității, prin alternarea de planuri temporale și spațiale. Planurile temporale, prezent /trecut, conturează un plan al anchetării gazetarului Gabriel Ionescu (Gari), redactor la cotidianul « Interesul național », titlu cu aromă caragialescă, un ziar de scandal, cu siguranță un instrument de manipulare aparținând unor cercuri de interese, planul prezentului și un plan al celor întâmplătoare în trecutul apropiat, în mansarda prostituatei Miss, pe stradă, la un bar, în apartamentul lui Gari, evocate, fie și de inculpat, prin răspunsurile la interogatoriu, fie introduse de regizor, în ipostaza de martor sau povestitor planul trecutului. În felul acesta, filmul capătă

un aer de film polițist, cealaltă înfățișare a lui fiind aceea de film psihologic.

Ceea ce declanșează conflictul, intriga, este sinuciderea prostituatei Miss (Maria Ploae), de la domiciliul căreia, o mansardă de pe strada Gabroveni, Gabriel Ionescu (Marcel Iureș), organizează observarea, prin fotografiere, a celui urmărit, client frecvent al Hotelului « Gabroveni », aflat peste drum. Într-un fel, gazetarul obține găzduire tot printr-o acțiune de șantajare. Dar treptat, treptat, legătura lor, întâmplătoare, capătă profunzime din partea partenerei (« Totul era așa de simplu atunci... Era suficient să desfaci picioarele. Am câștigat bani mulți. Mulți... Oameni ca noi n-au nici un Dumnezeu... Să scap de aici. Numai pe tine te am... Știi ce băiat frumos am? Blond, cu ochii albaștri. Crezi c-aș fi fost o nevastă bună ? »), pe fondul unei dorințe, desperate, de fixare. Prin urmare, Miss oscilează între două ipostaze ale condiției, ale existenței sale : o lume interioară, încă disponibilă emoțiilor, sensibilităților, purității și nevoia de a se vinde pentru a supraviețui. Miss, prin această oscilare, prin această zbatere, face parte dintr-o vastă familie de personaje, bogat reprezentată în literatura romantică și în cinematografia universală. Cu toate că Gari, la început și în timpul urmăririi ne apare doar concentrat asupra sarcinii de serviciu (« O vreau pe prima pagină... Pentru că ești cel mai bun... Dacă se apucă de politică, ne urcăm pe tavan... Da, sfântul a călcat strâmb. Iar noi îi dăm un brânci ca să cadă în rai... Revoluționarul ăsta de canapea... Fiică de primsecretar de partid... Nu mă uit la bani. Sunt din fondul special de investigare » - Redactorul șef ; « Ascultă, să nu faci pe entuziasta... Cât mai stau aici, nu mai faci trotuarul... Hai să mâncăm... Te scot în lume... Ce caută icoane în bordelul ăsta ?... Pe tine te am între picioare... Asta a fost. Ai grijă de tine... Am să trimit pe cineva după haine » -Gari), prin sinuciderea neașteptată a partenerei de ocazie, în singurătatea celulei și în timpul interogatoriilor, trăiește un brusc proces de conștiință, prin asumarea vinei și a responsabilității (« Vă considerați vinovat ? » – Judecătorul ; « Da ! » – Gabriel Ionescu ; « Ai câștigat. Dar să știi ca n-am omorât-o eu » - Gabriel Ionescu ; « Atunci de ce te simți vinovat ? » - Procurorul anchetator ; « Așa, în general » - Gabriel Ionescu). Prin urmare, sentimentul responsabilității se extinde, de la

asumarea vinei morale de a fi provocat o sinucidere, la spațiile largi ale exercitării profesiei de gazetar, ceea ce sugerează o contradicție între fondul moral al personajului și îndeletnicirile lui conjuncturale. De aceea, Miss și Gari, pot fi considerați, prin structura lor interioară și poziția lor socială, dictată de împrejurări istorice, congeneri dar și complementari. Altfel spus, Miss și Gari sugerează un cuplu erotic, în sens mitic, devorat de istorie. Din acest unghi, căsătoria lui Gari ne apare ca formală, convențională, ca întâmplătoare, ca falsă, ca ratată (« Pentru un timp o să stau la ai mei... Avem un copil de crescut. Tu trebuie să uiți. De fapt ce s-a întâmplat ?... A căzut prin luminator... Poate că ar fi trebuit să fiu și eu mai aproape de tine » - Soția).

Dar cazul lui Gabriel Ionescu – redactorul șef general Stoicescu-Miss etc. nu este izolat, ci el este doar un element într-o relație de interdependență cu alte nenumărate elemente, identice sau similare dintr-un proces de prăbușire morală și spirituală a societății românești de după evenimentele din decembrie 1989 și care, la rândul lui, este expresia unei istorice disponibilități pentru deriziune. Dar, ceea ce ne apare ca cert, este faptul că, după evenimentele din decembrie 1989, acest proces de degradare, de prăbușire morală și spirituală este generat și întreținut de putere prin tehnica treimii « corupere/șantajare/compromitere ». Evident, ne aflăm într-un proces, în general, bine stăpânit, de amestecare a criteriilor, de aici, imposibilitatea de a le aplica, de criză a valorilor, de inexistență a premiselor de descoperire, stimulare și promovare a valorilor, de haotizare, de aici, imposibilitatea de alcătuire, ca repere, a unor ierarhii valorice („În ultima vreme ai uitat să mai vii pe la noi” – Procuror anchetator; „Și dumneavoastră ați uitat să mă plătiți la bar” – Barman; „Zice că-i general. General din ăia care a tras în noi” – Miss; „General de securitate, Stoicescu. Implicat în represaliile de la Timișoara” – Gari; „Dosar subțire... Sunteți ca scăpat... S-au purtat rău cu dumneavoastră?... Omul dumneavoastră s-a înecat. Vă pare rău?... Oricum, era terminat” – Avocat; „Ești ca și scăpat... Mă întreb dacă n-am plătit mai mult... Ai grijă. Generalul Stoicescu. Să nu scapi ceva la proces. Dacă se întâmplă ceva, mor cu tine de gât” – Redactor șef).

În general, actorii acoperă bine partiturile personajelor, cu unele bravări (Maria Ploae, cam forțată pentru acest rol și Marcel

Iureș) sau stângăcii (Marcel Iureș, în urmărirea deputatului, fost securist, pe stradă, mai ales). Bun Gheorghe Dinică, procurorul-anchetator, cu tusea lui, tic sau șiretlic diplomatic, pentru a avea timp să exploateze la maximum replicile celui anchetat. Neconvingător, Valeriu Popescu în rolul avocatului.

Filmul are un ritm reușit, ascendent, prin declanșare și creștere, prin acumulare, cu un punct maximum, reluarea secvenței sinuciderii și procesul și descreștere, verdictul completului de judecată și o bruscă creștere prin asumarea vinei și a responsabilității de către Gabriel Ionescu.

Se reține, mai ales, imaginea, cu frecvente efecte de lumină care, uneori, însă, ne apar cam artificiale, căutate: în mansarda prostituatei Miss, în apartamentul soților Ionescu, aici, ei, în pat, lângă veioză, la restaurant, la hotel, becul care îl luminează, din spate, pe Gari, în momentul revenirii, după sinucidere, în mansardă. Ritmul este alimentat și de tenta polițistă (anchetele) și flash-back-urile. Dar și de primele secvențe care, gradat, semnifică o trecere de la obișnuit la neobișnuit, de la normal la anormal, de la certitudine la incertitudine („De ce a plecat tata?” – Copilul soților Ionescu; „Dumneata mergi cu noi” – Polițist; „Aveți mandat?” – Gabriel Ionescu; „Ați scris tot? N-ați uitat nimic?... Trebuie să vă rețin... Vă mențineți declarația?... Vă întreb: ce căutați acolo? Mai gândiți-vă!” – Procuror-anchetator; „Boșorogule, sună-l pe căpitanul Olaru de la special!... Porcilor, criminalilor!” – Gabriel Ionescu).

„Faimosul paparazzo” este un film obișnuit în filmografia lui Nicolae Mărgineanu, dar meritoriu, în primul rând, pentru tematica foarte incomodă, o constantă a regizorului, după evenimentele din decembrie 1989 ca, de altfel, și a celor mai valoroși regizori ai noștri, Lucian Pintilie și Mircea Daneliuc.

Filmul confirmă și constanta stilului autorului: interesul pentru aspectele sociale ale societății românești contemporane, concentrarea asupra alegerii și interpretării actoricești, dar și a desfășurărilor dramatice, gustul imaginii, apelarea la surse literare, uneori de prestigiu (Ion Slavici, Ion Agârbiceanu, Augustin Buzura). Dar Nicolae Mărgineanu nu este un creator, ci un harnic și, uneori, un abil artizan, neîndeplinind, ca atare, condițiile unui reper valoric pentru o posibilă „școală cinematografică românească”.

17. TODOS LOS HOMBRES SOIS IGUALES (TOȚI BĂRBAȚII SUNT LA FEL). Spania, 1994, r. MANUEL GOMEZ PEREIRA. Premiul „Goya” pentru Cel mai bun scenariu (Joaquín Oristrell, Yolanda García Serrano, Juan Luis Iborra) și Cel mai bun rol feminin (Cristina Marcos).

MANUEL GOMEZ PEREIRA, născut în anul 1953, a debutat, coregizor, în anul 1979, cu un documentar de lung-metraj, „Nos va la marcha”. A realizat, până în prezent, două seriale pentru televiziune, patru filme de ficțiune de lung-metraj, debutând în 1993, un alt film, de asemenea, de ficțiune, în colaborare, în 1995.

Filmul „Toți bărbații sunteți la fel”, o comedie lejeră, amuzantă, este construită pe hotărârea a trei bărbați, un arhitect, un ziarist sportiv și un pilot, divorțați și cu copii, de a locui împreună și, astfel, să se apere, reciproc, de eventuale decepții din dragoste. Dar angajarea unei frumoase și tinere servitoare, Yoli, le năruie toate calculele. Tâlcul filmului este că nimeni, nu numai că nu se poate sustrage, într-un fel sau altul, tentațiilor și practicilor dragostei, dar, mai ales, că nu se poate izola de ceilalți. Cele mai reușite secvențe sunt acelea în care fiecare, pe rând, dansează tango, la petrecerile organizate la casa lor, bineînțeles, cu Yoli, o seducătoare prezență de feminitate, dar și aceleași secvențe, imaginate de fiecare altfel, după caracterul și temperamentul său. Adică, filmul este construit după tehnica din arta muzicală, a variațiunilor pe aceeași temă sau pe o temă dată, aici dragostea.

18. STORA OCH SMA MAN (OM MARE, OM MIC). Coproducție Suedia-Norvegia, 1995, r. AKE SANDGREN.

AKE SANDGREN, născut în anul 1955, absolvent al Danish Film School, este autorul al patru filme de ficțiune de lung-metraj, debutând în 1985, filmul din 1989, „The Miracle of Valby”, fiind distins cu trei premii „Golden Rams” (Premiul „Oscar” Suedez) pentru Cel mai bun regizor, Cel mai bun film și Cel mai bun scenariu.

Pe o poveste, aparent, banală, plecarea a trei tineri, prieteni, dintr-un sat din nordul Suediei, spre America, pentru a se dedica muzicii de jazz și revenirea în patrie și stabilirea la Stockholm, regizorul urmărește, când în ton blând, când în ton deosebit de violent, conflictul între generații, căpătând și o notă de un puternic dramatism, printr-un conflict între religios și laic, între pastorul

satului și fiul său, Folke, conflictul între mentalitatea rurală și cea citadină, ca o aspirație, ca o chemare, ca o ambianță stimulativă, conflictul între tradițional și modern, între comoditatea conservatorismului și seducțiile inovării. Premiza, motivația acestor conflicte, în afara inevitabilității lor, în toate timpurile și în toate locurile, aici, se exprimă, acționează și se finalizează prin pasiunea pentru artă, pentru muzică. Dar ele sunt mai profunde, căci, în definitiv, este vorba despre fireasca și necesara aspirație a omului, în general, spre împlinire, spre autocunoaștere, spre dăruire, spre cunoaștere, spre comunicare. Este dorința de a găsi emoțiilor lor, sentimentelor fiecăruia, în parte, ale lor, cea mai potrivită, cea mai intimă cale de mărturisire. În esență, nu este vorba despre o înstrăinare, o desprindere de rădăcini, ci, dimpotrivă, despre o re-întoarcere la acestea, dar pe alte căi, îmbogățindu-le, îmborsăvindu-le prin alte arome, făcându-le, astfel, mai puternice, mai fertile.



Arderea pianului și a bisericii nu poate fi interpretată ca un semn providențial, ca o pedeapsă, ci ca o inevitabilă eliberare, purificare, ca o re-naștere. Construită după canoanele poeziei tradiționale, povestea se conturează, treptat, prin succesiunea a trei planuri spațiale care, bineînțeles, capătă și înfățișarea complexă și a unor mentalități, concepții, viziuni: satul tradițional, America (New-York-ul), privită ca un nou „Pământ al Făgăduinței” și Capitala Suediei, simbol al unei vitale deschideri spre universalitate. Moartea lui Karl-Oto, în America, semnifică inevitabila jertfă. Și la regizorul Ake Sandgren, ca la toți creatorii din această parte a Planetei, se simte un gust profund pentru peisajul nordic, pentru ambianța nordică: panoramice cu lacuri, oaze de verdeață, păduri, cer înnoirat, dominând alb/cenușiu, cu reflexe, în ton expresionist, interioare confortabile. Se simte, și în acest film, vibrația sufletească, spirituală

a omului din nord. Natura a modelat într-un anumit fel sufletul, spiritul omului de pe aceste meleaguri, sufletul, spiritul lui întorcându-se mereu spre ea, sensibilizând-o și sensibilizându-se, dar simțindu-se, în același timp, atras și de alte orizonturi, simțindu-se solidar cu toți ceilalți oameni.

19. SZOKES (EVADAREA). Coproducție Ungaria-Polonia-Germania, 1997, r. LIVIA GYARMATHY. Premiul pentru Cea mai bună regie la Festivalul de filme istorice, Istanbul, 1998.

Născută în anul 1932 la Budapesta, licențiată a Academiei de teatru și cinema din Capitala Ungariei, LIVIA GYARMATHY, foarte adesea, lucrează împreună cu soțul ei, scriitorul Geza Boszormenyi, care semnează chiar sursa literară a acestui film, romanul cu același titlu. Filmografia sa, cuprinzând filme de ficțiune și documentare, se caracterizează printr-un interes constant pentru diversele aspecte ale sistemului intolerant, totalitar, concentraționar, carceral, comunist. De exemplu, în „Recsk – 1950 – 53”, documentar realizat împreună cu soțul ei, în 1989, este o anchetă asupra represiunii politice în timpul lui Matias Rakosi, o pătrundere în gulagul maghiar. În documentarele „Koportos”, 1982 și „Egyutteleles”, în același an, realizare fără participarea soțului, investighează, în primul, minoritatea țiganilor, iar în al doilea, minoritatea germană.



Filmul „Evadarea”, cu o secvență, la început, în alb/negru, un fragment dintr-un documentar de arhivă, evocând năvălirea rușilor spre Europa, este o reconstituire a anilor '50 când, fără nici o probă juridică, se fac masive arestări abuzive. Cel ridicat de acasă sau, uneori, din alte părți, în alte împrejurări, de obicei numai noaptea, dispărea, pur și simplu, în gulag. Regizoarea insistă asupra modului de organizare a lagărelor și a regimului de detenție. O politică, bineînțeles, foarte bine gândită, de distrugere a oricăror date ale personalității. Transformarea individului într-un element de serie.

Interesant, nu asupra torturilor fizice insistă autoarea, ci asupra celor psihice, dominanta fiind coruperea, încercarea de manipulare prin șantaj apoi, dacă subiectul refuză, este compromis. Acesta, de fapt, este procedeul folosit în toate închisorile comuniste, dar și în afara lor, în marea închisoare a sistemului. Filmul capătă o tensiune dramatică, bine urmărită, un ritm accelerat, prin tentativa de evadare a unui grup de deținuți, evident, politici. În această situație limită, se manifestă caractere, temperamente. O necruțătoare vânătoare de oameni. Doar unul reușește să treacă granița și, la întâlnirea cu numeroși redactori de ziare, de posturi de radio și de televiziune, în loc să răspundă torentului de întrebări, singur, în fața microfonului, impasibil, dar sacadat, ca o mărturie, ca o acuză, ca o rugăciune fără sfârșit, începe, din memorie, să pronunțe numele și prenumele tuturor deținuților din lagărul anonim, din creierul munților. Un ceremonial solemn, ca la o sărbătoare și o sărbătorire a eroilor când, cei salvați prin suferința, prin jertfa lor, aduc prinos de recunoștință, restabilesc necesara legătură morală, sufletească, spirituală, între cei care au fost, cei care sunt și cei care vor fi. Un film despre prietenie și solidaritate, dar și despre lașitate și trădare și, mai ales, despre revoltă, despre luptă, despre o neînvingătoare dorință de justiție, de libertate.

Cea de-a III – a ediție a FESTIVALULUI FILMULUI EUROPEAN ne permite și câteva observații de ordin mai general:

Este o ediție a realizatorilor din generația de mijloc (patru regizori născuți în deceniul patru, cinci în deceniul cinci, nouă în deceniul șase și unul în deceniul șapte), nepropunându-i-se nici un debutant;

Atât tematic, cât și ca mijloace de exprimare, se observă că fiecare, în felul lui, în stilul său propriu, se înscrie pe linia tradiției culturii locale, a școlii cinematografice naționale, respective;

Dar temele, motivele, ideile, fie că se folosesc, ca pretexte, de fapte, de întâmplări, împrejurări, evenimente, din prezent sau din trecut, sunt expresia unor stări, sentimente moderne, a realităților contemporane: incertitudine, instabilitate, solitudine, incomunicabilitate, teama de necunoscut, de moarte, dar și dorința de comunicare, de stabilitate, de certitudine, de valori morale și spirituale, nevoia de repere fundamentale, desprinse din conștiința

apartenenței la o zonă vastă, este vorba de Continentul Europa, cu vechi și substanțiale tradiții, nu numai artistice, culturale, în sens larg, dar și de mentalitate, de comportament, morale care, ca rezultat, ne sugerează un sentiment de solidaritate, de responsabilitate;

Sentimentul de a fi în calea expansiunii răului este mai puternic exprimat în filmele aparținând cinematografiilor din fosta zonă de ocupație sovietică, dar și mai puternică este și dorința și voința de eliberare, de purificare;

Cu rare excepții, în toate filmele, se observă o detașare de fapte, de întâmplări, de evenimente, de teme, motivele și ideile propuse spre transfigurare artistică și, de aceea, domină exprimarea în registru comic, folosirea umorului, a ironiei;

În general, pentru exprimare, ca și pentru construcția epică, se folosește poetica tradițională, neobservându-se nici un exces cu pretenție avangardistă, nici un fel de stridență tehnică, de speculare a senzaționalului, a spectaculosului;

În acest sens, și actuala ediție a Festivalului Filmului european este o replică, implicit, polemică dată cinematografilei hollywood-iene, prăbușită în consum, în deriziune, în majoritatea cazurilor.

Cu prilejul deschiderii prestigioasei manifestări cinematografice, FESTIVALUL FILMULUI EUROPEAN, ediția a IV – a, găzduită, ca și celelalte, anterioare, în Sala „Studio” a UCIN, domnul academician MIHNEA GHEORGHIU, Președinte al Uniunii Cineaștilor din România, în numele breslei cineaștilor, în cuvântul de salut a afirmat că „Este pentru filmul românesc un gest de prestigiu... Suntem și rămânem europeni... Cinematografia noastră este o cinematografie europeană”. Conferința de presă, la care au participat opt reprezentanți ai unor țări membre și asocite ale Uniunii Europene (Cehia, Franța, Danemarca, Germania, Marea Britania, Polonia, Portugalia, Slovacia) din șaisprezece participante, celelalte fiind Austria, Belgia, Grecia, Italia, Olanda, Spania, Suedia și Ungaria, cea de-a șaptesprezecea participantă, România, fiind gazdă, a fost dominată de Domnul STEFFEN SKOVMAND, Prim Consilier al Delegației Comisiei Europene în România, care a accentuat asupra unor idei care fac parte chiar din statutul și programul Comisiei Europene, în domeniul culturii: „Este foarte important să păstrăm tradiția organizării unui festival european al filmului în România. Sărbătorim cea de-a 50-a aniversare a -Zilei Europei- care se numește și -Ziua Schumann-... Suntem aici să ne amintim de ultimii cincizeci de ani și de următorii cincizeci de ani ai Continentului... Ideea lui Robert Schumann a jucat un mare rol pentru aceste zile fericite... Este vorba de respectul reciproc pentru convingeri politice, pentru drepturile omului... Să respectăm dreptul altuia de a avea propriile convingeri politice, sexuale, dreptul la diversitate... De la această idee a diversității a plecat acum cincizeci de ani Robert Schumann... Să organizăm un festival al filmului european cu contribuții atât de diverse... Nu există nici o contradicție între ideea europeană și particularitățile locale...”.

La „Spectacolul de gală”, unde a fost prezentat filmul britanic „Sfârșitul aventurii”, Excelența Sa, Domnul FOKION FOTIADIS, cu rang de ambasador, Președinte al Comisiei Europene în România, de asemenea, a subliniat: „Meritul tradiției prin care noi sărbătorim în România „Ziua Europei” ne amintește de două principii care stau la baza „Uniunii Europene” și a „Zilei Europei”: primul principiu este acela al politicii de piață în economie, iar cel de-al doilea este acela al diversității de limbă, de cultură, al stilurilor de viață. Noi ne bucurăm

de această diversitate și este cea mai mare bogăție a noastră și, astfel, Europa este unul din locurile în care lumea ar vrea să trăiască. Vor fi prezentate douăzeci și cinci de filme din șaptesprezece țări. Mulțumiri pentru excelenta selecție și excelenta organizare... Cred că acest festival al filmului european, ediția a IV – a, este cel mai bun dintre toate”. Excelența Sa Domnul ION CARAMITRU, Ministru al Culturii, a afirmat: „Ziua de 9 Mai ar fi un fel de Zi Națională a noastră ca și a celorlalte țări europene... Din punct de vedere cultural, România are punctul realizat pentru a fi admisă în Comunitatea Europeană”.

Înainte de prezentarea filmului „Umanitate”, Excelența Sa Domnul PIERRE MENAT, Ambasador al Republicii Franța în România, a spus: „Să ne amintim de Robert Schumann. El a făcut atunci o declarație istorică: -Dacă ar trebui să încep totul de la început, aș începe cu cultura-, pentru că astăzi cultura este în centrul Europei. Ceea ce vrem noi să facem este excepția culturală și anume că serviciile culturale nu seamănă cu celelalte servicii. Cinematograful european are probleme. Și noi trebuie să apărăm acest cinematograf. Cred că în România există un public bun pentru cinematograful european”.

Invitați, în cadrul festivalului, au fost regizorii de film KRZYSZTOF ZANUSSI și BRUNO DUMONT.

Krzysztof Zanussi a avut o amplă întâlnire cu studenții de la facultățile de regie de film, interpretând cu umor și inspirație încercările acestora în dificila artă de sinteză care este filmul. Cu acest prilej, dar și la întâlnirea cu cineștii și reprezentanți ai presei, el a accentuat asupra premizelor morale ale oricărei opere de artă, asupra condiției artistului și a creației sale, asupra raporturilor lor cu societatea, cu sistemul social-politic, cu publicul doritor de valori artistice, culturale, până la nivelul individului.

Bruno Dumont, prezentându-și filmul, a spus: „O să vă spun câteva cuvinte foarte dulci despre viața dumneavoastră. Sunt pentru prima oară în România. ... M-am plimbat pe la țară și am fost impresionat de dulceața acesteia. Am fost impresionat de forța care emana din privirea oamenilor pe care i-am văzut... Sunt două feluri de libertăți pe care le-am tratat: este un film liber despre o lume liberă. Să nu ne fie frică”.

La cea de a IV – a ediție a FESTIVALULUI FILMULUI EUROPEAN, organizată sub auspiciile UNIUNII EUROPENE – DELEGAȚIA COMISIEI EUROPENE ÎN ROMÂNIA și a UNIUNII CINEAȘTILOR DIN ROMÂNIA, ca și precedentele, au participat cu câte un film următoarele țări: Austria, Belgia, Danemarca, Grecia, Italia, Olanda, România, Slovacia și Suedia și cu câte două filme: Cehia, Franța, Germania, Marea Britanie, Polonia, Portugalia, Spania și Ungaria.

Din cele 25 de filme de lung-metraj prezentate, unul este documentar, iar celelalte de ficțiune, din care șase de debut. Din totalul lor, patru sunt coproducții din care două cu producători din SUA, unul și Brazilia, unul.

Trăsătura caracteristică tuturor filmelor prezentate este apartenența fiecăruia dintre ele la un spațiu cultural-artistic-spiritual bine definit, la o școală cinematografică națională clar conturată, cu rezerve în ceea ce privește țara noastră.

AUSTRIA

Școala cinematografică națională austriacă s-a format cu greu, după cel de-al doilea război mondial, datorită prezenței, în jur, a unor școli naționale de mare forță, germană, franceză și italiană, dar și datorită unor conjuncturi istorice nefavorabile. Aici au lucrat, în perioada filmului mut, maghiarii Alexandre Korda și Mihaly Kertesz, numit, apoi, Michael Curtiz și germanii Robert Wiene și Max Ophuls. Dar Austria, mai ales, a fost o zonă de scurgere a numeroaselor talente regizorale, îndeosebi în SUA: Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Otto Preminger, William Wilder, Fred Zinnemann, Richard Oswald. Luis Trenker, Leopold Lindtberg, Walter Reisch, Karl Grune, Joe May, Gustav Ucicky, Friederich Feher, dar și a unor actori, scenariști, marele Carl Mayer și muzicieni. După anii '70 pot fi amintiți, ca originali, regizorii: Niki List, Michael Haneke, Michael Synek, Paulus Manker, Andreas Gruber și, mai ales, Axel Corti.

1. JUGOFILM, Austria, 1997, scenariul și regia: GORAN REBIC. Sârb de origine, născut în anul 1968, stabilit în Austria, scenarist și autor de filme documentare, cu lung metraj de ficțiune debutând în 1990, „Domovina”, semnând încă trei filme din această categorie, distinse cu două premii internaționale, GORAN REBIC, în filmul

JUGOFILM, construit prin alternarea de planuri temporale și spațiale, prezent/ trecut, Viena/ o scurtă secvență din războiul din Iugoslavia evocă, printr-o familie ai cărei membri sunt de naționalități diverse, în afară de origine, prin limbă, tradiții, aspirații, caractere, mentalități, comportamente. Elementele unificatoare ale acestui film sunt sentimentul înstrăinării, al dragostei pentru patria pierdută, al vinei, al responsabilității. Un film de un realism crud, de rezonanță tragică, despre eroare și absurdul morții.

BELGIA

Preludiul școlii cinematografice belgiene este marcat de doi regizori autentici, Charles Dekeukeleire și Henri Storck, practicând un cinematograf de avangardă, experimental, atrași, mai mult, de documentar. Apoi Joris Ivens, orientat, ca și André Cauvin, spre filmul de artă. Între cele două războaie mondiale se rețin, în filmul de ficțiune, Gaston Schoukens și Jan Vanderheyden. Însă, abia în anii '50-'60, într-o ambianță favorabilă, se afirmă primul regizor de dimensiuni universale, ANDRÉ DELVAUX care, împreună cu alți colegi, inițiază și conturează o linie a fantasticului, foarte bine reprezentată valoric. (Harry Kumel, André Cavens, Roland Verhavert).

2. LE NAIN ROUGE(„PITICUL ROȘU”), Belgia, 1998, scenariul și regia: YVAN LE MOINE. Născut în 1959, debutând cu scurtmetraje în alb/negru, producător și coregizor. „Piticul roșu” este primul film de ficțiune de lung metraj pe care îl semnează. Un film remarcabil. Sursa literară fiind nuvela omonimă a francezului Michel Tournier, protagonistul, un pitic, de numai 1, 28 m, trăind un acut complex de inferioritate, conștient de scăpărătoarea lui inteligență, stimulat de descendența dintr-o familie din marea burghezie, amintind de celebrul pictor Henri de Toulouse-Lautrec, își depășește propria condiție, ca o defulare, scrisori insultătoare clientelor din înalta societate, spirit malefic, invidios, rău, răzbunător, dominator, ironic, cinic, sarcastic, mistuit de pofte ascunse, el străbate un drum interior complex, contradictoriu de la iubire pătimașă la gelozie și crimă, de la o luciditate înspăimântătoare la subtile și elevate emoții sufletești și rafinate gusturi estetice. De structură romantică, Lucien Lhotte, sugerează criza morală, sufletească și spirituală a omului modern. Pe fundalul motivului lumii ca circ, un film despre monstruozitatea și

delicatețea, despre umilința și revolta din noi. Foarte bine armonizat, realizat, cu inspirație, în alb/ negru, cu o pată de culoare, roșie, subtilă aluzie, amintind de un artificiu similar din filmul lui Steven Spielberg, „Lista lui Schindler”, debutul lui Yvan Le Moine, atât de dens în vibrații metafizice, sub alt aspect, se construiește, din interior, ca o teribilă voință de a iubi, ca o vitală nevoie de a fi iubit. Un țipăt al imperfecțiunii spre un absolut ideal de perfecțiune.

CEHIA

3.PASTI, PASTI, PASTICKI (CAPCANE MICI, CAPCANE MARI), Cehia, 1998, r. VERA CHYTILOVA (Ostrava, Cehoslovacia, 2 februarie 1929). Exponentă de seamă a tânărului cinematograf cehm a școlii de la Praga, Milos Forman, Jiri Menzel, Evald Schom, Stefan Uher, Jan Nemec, Ivan Passer etc. debutează în 1961 dar, reprezentativ, al acestei mișcări, este filmul semnat în colectiv „Perlicky na dne” („Micile perle”), 1965. O intelectualistă este autoare a șaptesprezece filme din care două documentare, un scheci și un mediu-metraj. De reținut „Semikradsky” („Margarete”), 1967, an după care, datorită înăbușirii „Primăverii de la Praga”, filmele ei, ca o consecință a acesteia, devin doar greoaie exerciții de stil.



Dar ultimul ei film, acesta, surprinde prin prospețime, prin umor și ironie de rezonanță tragică, atitudini prin care se caracterizează tipul ceh, cultura cehă, printr-un proces îndelungat de anihilare a efectului expansiv al culturii germane, vizionarismul și cel al culturii ruse, misticismul și mesianismul, calități care individualizează puternic și „Tânărul cinematograf”. Locul povestirii după o întâmplare reală, doar un pretext, un orașel de munte, timpul, imediat după prăbușirea regimului comunist din Cehoslovacia. Un viol, apoi castrarea vinovaților, de către victimă, sunt convertite într-o parabolă despre putere, într-o metaforă a „voinței de putere”, a „filosofiei vieții”, tratată în ton absurd, în ton grotesc, în ton macabru. Un film despre „supraom” (Friedrich Nietzsche), un

supraom eșuând în lașitate, în deriziune. Dar „supraomul” este, în fond, „omul nou”, nebuneasca țintă a totalitarismului comunist. Un film original prin temă, însă pe linia acelui umor tradițional, în cascade, prin tehnica acumulării în diversitate, situații, gesturi, priviri, comportamente dar, mai ales în plan verbal, și aici putem susține ideea unui limbaj aluziv, insinuant ca, de exemplu, în „Accident”, 1967, Mare Britanie, r. Joseph Losey. Senzația filmului este aceea a unui imens gol sufletesc, spiritual, după o nefirească încordare.

4.SEPTEJ (ȘOPEȘTE), Cehia, 1996, scenariul și regia: DAVID ONDRICEK. Un debut valoros printr-o tematică actuală și presantă, aceea a destinului generației anilor '90, imediat după destrămarea sistemului comunist, în Europa. O Pragă, „Orașul de aur”, în anii aceștia: străzi, bulevarde, celebrul pod, baruri, interioarele unor case. Și totul inundat de lumină. Lumina artificială a becurilor, noaptea, lumina soarelui, de dimineața și până la asfințit. Ritm, animație, o superbă fotografie, în tonuri, în nuanțe, în jocuri și efecte de lumină, de la becuri și veioze la Dătătorul de viață. Uneori, fotografiile în policromie sunt preluate de imagini deformate în alb / negru . Ambianța, atmosfera, tinerești. Preadolescenți, adolescenți, în momentele lor de explozive transformări sexuale și psihice, cu ifosele, cu sictirul, cu orgoliile, cu micile lor vanități, cu incertitudini – și necunoscutele lor, cu rătăcirile și curiozitățile lor. Precis, sigur, dar și lejer și dezinvolt, despre tineri, interpretat numai de tineri, „Șoptește” este filmul unei stări arhetipale, „tinerețea”, surprinsă, ca înfățișare, într-o perioadă istorică bine determinată.

DANEMARCA.

5. FESTEN (PETRECEREA, Danemarca, 1998, r. THOMAS VINTERBERG. „Școala națională cinematografică daneză”, în anii '20, sufocată de apariția, în Germania, a puternicei case „UFA” și în Suedia a „Svensk Filmindustri”, prin urmare o perioadă de decadență, este revigorată de apariția unor puternice talente, cel mai cunoscut fiind Carl Theodor Dreyer. Un alt moment remarcabil este acela al anilor '70 , punctat de Gabriel Axel și, bineînțeles, Bille August. Și, în anii '90 , un nou nume se impune, Thomas Vinterberg (n.1969). Absolvent al Școlii Naționale de Film din Copenhaga, autor al mai multor scurt-metraje, distinse cu peste optsprezece premii

internaționale, debutează cu film de ficțiune de lung-metraj în 1996 cu „De storste helte”, două premii internaționale. „Petrecerea”, ultimul său film, distins, până în prezent cu douăzeci și cinci de premii la diferite concursuri internaționale, este un film de excepție. Pretextul este organizarea, la moșia sa de la țară, într-o superbă ambianță naturală, a aniversării a șaizeci de ani a celui ce este considerat, datorită succeselor în ierarhia socială, prin acumularea unei averi impresionante, șeful familiei, Helge Klengenfeldt. Seară. Pe rând, membri ai familiei, de la copii la bunici, unchi, mătuși, veri, verișoare, sosesc și așteaptă să fie cazați. Participă la eveniment și intimi ai casei și, bineînțeles, de la recepționar la cameriste, de la bucătar-șef la chelneri, personalul de serviciu. Vila sugerează, prin succesiunea de nivele, de la subsol la etaj, un sistem social-politic, deopotrivă totalitar și democratic. Prin alternarea de planuri temporale și spațiale se pătrunde în zonele ascunse ale memoriei individuale și colective. Un joc de real și fantastic, de esențial și aparent.



Impulsuri ale memoriei, ale fluxului asociațiilor mentale și de conștiință fac ca personajele să oscileze între halucinație, coșmaresc și luciditate. Și, ca exprimare, atât de sugestivă, sunt folosite filmări suprapuse, imagini deformate, efecte de lumină. Privită din alt unghi, construcției, pe verticală și orizontală, i se imprimă înfățișarea de istorie esențializată, concentrată. Prin focalizare și extrapolare, senzația unui alt joc, între analiză și sinteză, între detaliu și ansamblu, între local și universal. Și toate acestea ne apar ca o țesătură riguroasă și complicată, dar și lejeră și improvizată. Totul pare supus hazardului, dar și unei intenții urmărită cu tenacitate. Totul pare firesc și odihnitor, dar și aberant și amenințător. Avem senzația sprijinirii de un punct fix, al certitudinii, dar și aceea a pendulării deasupra unei prăpăstii, a aneantizării. Momentul de vârf al filmului, secvența cheie este cina, sugestia unei „cine de taină”,

amintind de celebra „cină de taină” din „Viridiana” lui Luis Buñuel. În ambele, o desacralizare, o golire de sugestiile, sensurile și semnificațiile mitologice, religioase prin tratare în ton grotesc. Toastul celui mai mare dintre fii, Christian, nume de rezonanță biblică, în fond, este expresia unei revolte împotriva unui tată, a unui Părinte, a unui creator ipocrit, ingrât și ticălos. Și acest tată, și acest Părinte, și acest Creator există cu adevărat, sau este expresia zbuciumului, nălucirilor, sfâșierilor, îndoielilor unui „fiu risipitor”? Și purtăm prin El, și poartă Christian prin El, Christian, „Fiul omului”, germenul autodistrugerii sau de aici pornește, se înfiripă, ca un nou și permanent drum al Calvarului, calea spre recunoaștere, spre ispășire prin suferință, spre pocăință, spre salvare? Și cina degenerază într-o orgie colectivă. O defulare, o eliberare, o purificare, un catharsis în colectiv, dar și ale fiecăruia, în parte. Se toastează în continuare, în fond străbaterea unor întortochiate poteci, mereu interioare, spre autocunoaștere, spre cunoaștere, spre Adevăr, spre Libertate („Doar adevărul ne va face liberi”). Și, în zori, tatăl, aniversatul, Tatăl, le spune tuturor: „Am să încerc să fiu scurt... Nu o să vă mai văd niciodată... Știu că am făcut rău... O să mă retrag, pentru tot restul vieții... Dar vă iubesc, oriunde veți fi în lumea asta”. Și celălalt fiu, Apostol?! Michael, devenit și el un răzvrătit, va spune, lepădându-se de el (El): „Bravo, tată, te-ai purtat bine. Dar trebuie să pleci ca să luăm micul dejun”. Și, parcă, orizonturile unei alte lumi se deschid, promițătoare, generoase. Și lumina dimineții învăluie vila, pe toți cei veniți la decisiva aniversare. Vila, suferinda noastră Planetă, pe cei prezenți, Umanitatea însăși. Un film despre rătăcire și regăsire.

Sesizăm în acest film, în această operă de artă cinematografică, riguros și dezinvolt construită, după regula aristotelică a celor trei unități, de loc, de timp și de acțiune, revolta lui Kierkegaard și negarea lui Nietzsche.

O metaforă, o parabolă de o aleasă poezie, o poezie a abjecției și a purității, a înlănțuirii și a eliberării, a uitării și a aducerii aminte.

Strălucite partiturile actoricești, ritmul ascendent și descendent și iar ascendent, atmosfera, ambianța atât de expresive, montajul, mișcările de aparat de o mare valoare și putere sugestivă.

FRANȚA

Datorându-i însăși „nașterea cinematografului”, prin frații LOUIS AUGUSTE LUMIÈRE, „școala națională cinematografică franceză” se înfiripă, se consolidează și se îmbogățește printr-o succesiune de generații de cinești; pionierul GEORGES MELIES, creatorul spectacolului cinematografic, inventatorul trucajului; MAX LINDER, reprezentativ pentru comedia burlescă, în Franța; ABEL GANCE, un vizionar, cu contribuții concrete privind evoluția cinematografului spre un spectacol total; grupul suprarealist (GERMAINE DULAC, mai ales); perioada dadaistă a lui RENÉ CLAIR; apoi, același René Clair, spumosul: MARCEL CARNE, reprezentant al „realismului poetic”, ca și JEAN RENOIR, autorul unor capodopere, secondați de JULIEN DUVIVIER; JEAN VIGO, precursor al unui cinematograf social, cu rădăcini în suprarealism și dadaism; YVES ALLEGRET, un remarcabil artizan al perioadei, imediat postbelice; declinul din timpul celui de al doilea război mondial; simultan cu „școala documentaristică, „ciné-vérité”, în ficțiune „la nouvelle vogue”, antitraditional, apărător al ideii de „film de autor”, preluând experiența „noului roman francez”, folosind sugestii aparținând altor arte, respingând filmul comercial și de exagerată dependență de surse literare, dar nu atât de valoros pe cât a susținut, cu abilitate și constant presa (FRANÇOIS TRUFFAUT ALAN, JEAN LUC GODARD, LOUIS MALLE, JACQUES DEMY, AGNES VARDA etc. : anii '70 (BERTRAND TAVERNIER, ANDRÉ TECHINE, ARIANE MNOUCHKINE, PATRICE CHEREAU etc.); anii '80 (LUC BESSON, JEAN JACQUES ANNAUD etc.) și numeroși tineri ai anilor '90.

6.LA BUCHE (BUTURUGA), Franța, 1999, r. și coscenaristă, r. DANIELE THOMPSON. Fiică a actorului și cineastului Gérard Oury, autoare sau coautoare a circa treizeci de scenarii de film și TV, începând din anul 1966, Daniele Thompson debutează, ca regizoare, cu acest film, selectat, pe drept, la Festivalul Internațional al Filmului, Berlin, 1999. Căci „Buturuga”, cum greșit se consideră la noi, nu este o comedioară frivolă, deși pare, deci, un film-capcană, ci un film serios, grav, cu nebănuite profunzimi, dar exprimat în registru comic. Și, de aici, deruta. Aparenta poveste capătă contur în cele patru zile premergătoare, nu sărbătoririi tradiționalului Crăciun, ci retrăirii de către fiecare din noi, de umanitate, ca o altă renaștere,

a nașterii Mântuitorului nostru, al tuturor. Personajele, majoritatea componente, și nu întâmplătoare, ale unei familii de ruși, imigranți în Franța, bineînțeles, în urma seismului bolșevic, mult mai mult, aparent, în glumă, se confesează, reciproc, făcând haz de minciunile, de inconsecvențele, dar trădările fiecăruia în parte, soț și tată, soție și mamă, copii, Stanislas, Janinne, Liuba, Sonia și Milla, dar și Simon, fratele vitreg, după tată. Dar ceea ce spun, ceea ce și-au ascuns atâția ani, cu dibăcie sau nu, într-un ritm din ce în ce mai alert și mai cuprinzător, capătă conturul, înfățișarea unei (unor spovedanii). Și, adresându-se, parcă, nouă, spectatorilor, mai mult decât lor înșile, sala de vizionare, mai bine spus, de lectură, sugerează tainica încăpere, din fiecare biserică, unde preotul oficiază taina, una dintre multele taine, a spovedaniei, a eliberării de păcate, a iertării păcatelor, a purificării. Și fiecare dintre noi, căruia sau căroră ni se adresează cei de pe ecran, fără să-și dea seama, din părtaș, posibil, al rătăcirilor lor, se metamorfozează, printr-un complicat proces al dorinței de izbăvire, în preot, în propriul slujitor al Domnului care primește propria-i mărturisire și își acordă, el, lui însuși, celorlalți, iertarea cuvenită. În întregul său, filmul ne apare ca un ceremonial de inițiere în taina spovedaniei și a acordării și primirii iertării. Un ceremonial al nașterii fiecăruia prin retrăirea nașterii primordiale. O perfectă corespondență între tonul tratării acelui ceremonial și ambianță. Un Paris, o Capitală a Luminii, dar a uneia doar fizice. Străzi, bulevarde, interioare de case, de baruri, de restaurante, de magazine, inundate de lumini artificiale, ornate cu brazi artificiali, vopsiți în diferite culori, încărcate cu dulciuri, jucării și cadouri în ambalaje sclipitoare. Totul artificial. O continuă explozie de bunuri de consum, ale unei societăți de consum. O lume de kitsch, o lume a kitsch-ului. Dar kitsch-ul convertit în elemente estetice, în acte poetice. Un film postmodernist, despre angelizare și demonizare, ale căror tensiuni, ritmuri, devin mai alerte, odată cu apropierea Zilei Nașterii.

7.L 'HUMANITE (UMANITATEA), Franța, 1999, r. BRUNO DUMONT (1958). Marele premiu al juriului, Premiul pentru interpretare feminină (Severine Canele) și Primul pentru interpretare masculină (Emmanuel Schotte), Cannes, 1999. Autor al peste patruzeci de scurtmetraje, documentare și publicitare, Bruno

Dumont debutează, cu film de ficțiune de lung-metraj, în 1996 cu „La Vie de Jésus”, semnând și scenariul, distins cu 15 premii și bucurându-se de trei nominalizări.

Încă un film de excepție, o tulburătoare operă de artă cinematografică. Și, ca în orice operă de artă, un raport de complementaritate, de substituie, de contopire a unor planuri, aparent, contradictorii, realitate / iluzie, semnificant / semnat. În Flandra, într-o mică localitate, Bailleuil, așezată pe o întindere cu ușoare denivelări, pe strada Pharaon de Winter, numele unui pictor din sec. 19, locuiește tânărul locotenent de poliție Pharaon de Winter, împreună cu mama lui. Un tip retras, tăcut, melancolic, deosebit de sensibil, iubind cu respect, aproape mistic, tablourile omonimului său. Un introvertit. Cu mersul lent, parcă nesigur, străbate singur, în tăcere, străzile orașelului, drumul spre mica fermă, unde cultivă, mai ales, flori. Deseori se oprește, privește fix, în zare, spre un detaliu din apropiere. Totuși, comunicativ, se vizitează zilnic cu câțiva cunoscuți, de vârsta lui, pe care îi consideră prieteni. Între firea lui, caracterul și temperamentul lui și preocupările zilnice, care decurg din ingrata profesiune, există, însă, un raport de excludere, de incompatibilitate. Totuși, infracțiunile, delictele, crimele pe care le investighează, cercetările, anchetele pe care le efectuează sau la care participă, sunt sursa unei alte alegeri. Și această alegere, cu disponibilități pentru misticism și vizionarism, în lumea lui interioară, se finalizează ca atare. El nu este un simplu funcționar al poliției, ci un Om care suferă alături și împreună cu victimele și făptașii. Mai mult, își asumă suferințele pe care le îndură victimele, vina făptașilor și responsabilitatea ca membru al colectivității umane. Și astfel, prin puternice trăiri și retrairi morale, sufletești, spirituale, personajul, aproape anonim, ne apare ca protagonistul unei tragedii generalizate, căpătând dimensiuni mitologice, religioase. Cunoscând, intuind cele mai ascunse taine ale firii umane, imperfecțiunile alcătuirii sale, înțelegând, din lucid și imperturbabil justițiar devine tolerant și iertător.



Omul purtându-L în sine și pe Mântuitorul, devine el însuși Mântuitor. Pharaon de Winter este un nou Mesia. El pare un personaj dostoevskian, Alexei Karamazov. El simte, gândește, știe și acceptă, ca și călugărul Zosima și fratele acestuia, Markel, că: „Fiecare este vinovat în fața tuturor și cu mai mult decât toți ceilalți „sau”... fiecare este vinovat față de toți oamenii și pentru tot ce se întâmplă”.

Tensiunea filmului, doar în plan metafizic, este dozat întreținută și îmbogățită de dialogul foarte concentrat, esențializat, de tăcerile lungi, atât de elocvente, de expresive, de ritmul lent, în toate compartimentele. De aici, senzația că totul se petrece în afara timpului și spațiului, poate în străfundurile lumii noastre interioare.

GERMANIA

Componentă de prestigiu a unei puternice culturi, accentuat individualizată prin cele patru trăsături ale tipului nordic, gustul pentru fantastic, oniric, demoniac și vizionarism subiectiv, cinematografia germană cunoaște două momente importante, expresionismul (ROBERT WIENE, FRITZ LANG, FRIEDRICH WILHELM MURNAU) și kammerspielfilm-ul (PAUL LENI și LUPU PICK) (1920-1926) și „tânărul film german” (anii '60-'70), după o desprindere energică de influența filmului de consum hollywood-ian (VOLKER SCHLONDORFF, WERNER HERZOG, RAINER WERNER FASSBINDER etc.)

8.LIED VON LIEBE UN TOD (CÂNTEC DESPRE DRAGOSTE ȘI MOARTE), coproducție Germania-Ungaria, 1999, r. și coscenarist ROLF SCHUBEL (n.1942). Cu studii de literatură și sociologie la Tübingen și Hamburg, din anul 1968, a realizat numeroase filme documentare.

Film de debut, în care autorul își asumă o tematică dificilă, aici, parțial, și anume prezența armatei germane în Ungaria și sosirea Armatei Roșii, în anul 1944-1945. Acest moment istoric,

sursă a multor încercări cu pretenție de artă și, din păcate, numai a câtorva opere de artă cinematografică, motivul fiind eșuarea majorității în subproduse propagandistice, alternează cu evocarea anilor '30, la Budapesta și, fugitiv, la Viena. Și tocmai această parte a filmului, cea mai întinsă, este și cea mai valoroasă estetic. O ambianță, o atmosferă de calm, de relaxare, de petreceri cu aromă de romantism. Legătura între cele două perioade o fac aceleași personaje: Laszlo, proprietarul unui restaurant de lux, pianistul Andras, proaspăt angajat, Hans, om de afaceri și, apoi, ofițer în armata germană și, în fine, frumoasa și seducătoarea chelneriță Ilona, prezență fatală pentru toți cei care se nimeresc a-i fi în preajmă. Legăturile de dragoste între aceștia, finalizate sau nu, din interes ori platonice, sunt tot atâtea tentative de ieșire din istorie, tot atâtea încercări de a evita cumplitele încheștări care se anunță. Fructul acestora este melodia „Duminică sumbră”, compusă de modestul muzician și inspirată de irezistibila Ilona. O melodie fatală. Răspândindu-se în Ungaria și Austria, foarte cunoscută și apreciată în SUA, o sută cincizeci și șapte de bărbați se sinucid după ce o ascultă, prinși în vârtejul mistuitor al acordurilor ei. O melodie care nu poate fi definită. Stranie, învăluitoare, acaparatoare, devoratoare, amintind de aceleași urmări fatale după lectura romanului goetheian, „Suferințele tânărului Werther”. Tentativele, speranțele omului, prin artă, de a se regăsi în armonia originală, se izbesc, se sfărâmă, mereu, asemenea fragilelor valuri înspumate de malul stâncos și nepăsător. Un film tipic german, sentimental, melancolic, nostalgic.

9.NACHTGESTALTEN (FORMELE NOPTII), coproducție Germania-Franța, 1998, r. ANDREAS DRESEN (n.1963 și autor al scenariului. Cu studii la Academia de Film și TV din Babelsberg (1986-1992), autor al mai multor scurtmetraje și filme TV, Andreas Dresen debutează cu film de ficțiune de lungmetraj în 1992, „Stilles Land”, Premiul Hesse și Premiul criticii germane.

Și filmul „Formele nopții” este un film tipic german, deși, față de precedentul, ne arată o altă ipostază a sufletului, a spiritului german. Într-o noapte de anotimp rece, în timpul vizitei Papei în metropolă, într-un ritm de reportaj, de filmare în direct, suntem purtați prin spații contrastante, populate de o lume în contrast:

aeroportul internațional, o bijuterie a științei și tehnicii moderne, străzi sordide, bulevarde largi, încăperi infecte, hoteluri de lux, sau refugii mizerabile pentru o noapte, taverna de periferie, sediul poliției, bar frecventat de aceiași clienți, o colonie de tineri pierduți, grămezi de gunoaie. Acest contrast fizic determină și un contrast în planurile moral, sufletească, spiritual. O alternanță de coborâre în infernul și înălțare în paradisul societății de consum. Dar există în această lume de sărăcie și belșug, de confort și strâmtoare până la sufocare, un numitor comun: dorința unui reper fundamental, dorința de iubire, de bunătate, de generozitate, de căldură sufletească. De aceea personajele apar cuplate, toți tineri, și un cuplu, aparent ocazional, un bătrân om de afaceri și un copil de culoare. Și fiecare caută și se exprimă în felul lui: cu umor, cu ironie, în tăcere, cu furie, cu violență și violentare. Un film de sugestie dantescă, de o rară forță expresivă, mai ales prin plasticitatea imaginii, printr-o fascinantă culoare locală. Tehnica alcătuirii secvențelor este contrapunctică, de încărcare și descărcare, de refulare și defulare, de hibris și catharsis. O metaforă a lumii moderne, contemporane. Apăsător, strivit de civilizație, omul mai păstrează, undeva, în străfundul ființei sale, un grăunte de lumină, un centru de foc. Sugestivă secvența finală: copii ai străzii, în zori, la marginea mării, ca într-un sacru ritual de eliberare, dau foc unei luxoase mașini, chiuind. Un țipăt primordial, distructiv și creator, în același timp. O valoroasă pagină de neoexpresionism, de viziuni coșmaresti, halucinante și accente extatice.

GRECIA.

10. VASSILIKI, Grecia, 1997, scenariu și regia VANGELIS SERDARIS (n.1938). Cu studii economice și cinematografice, între anii 1959-1969 este asistent de regie la aproximativ cincizeci de filme de ficțiune de lung-metraj. Și producător, semnează un număr considerabil de filme documentare pentru televiziune. Debutând în anul 1969, până în prezent este autorul al opt filme, primul film, „Listia stin Athina”, fiind distins cu un premiu național pentru regie. Filmele lui poartă trăsăturile specifice ale tipului meridional de cultură, contribuind astfel la consolidarea și dezvoltarea școlii naționale cinematografice grecești, cu observația că unii dintre cei mai valoroși regizori de film, deși au debutat în patria natală, s-au

afirmat pe alte meridiane culturale, fie în Franța, fie în SUA, fie în ambele. Înaintea tuturor trebuie amintiți Michael Cacoyannis și Costa Gavras. Pornind de la o întâmplare adevărată, în timpul războiului civil, și iată sugestia de reportaj, povestea unei frumoase țărănci care pactizează cu partizanii comuniști, dar trăind o decisivă iubire cu un soldat din armata regulată, filmul capătă profilul tragediei cuplului erotic devorat de istorie. Foarte bune sunt: culorile locale (pustietățile munților, sat, oraș, interioare, costume), tensiunea dramatică rezultând din ciocnirea unor caractere puternice, aflate mereu sub presiunea istoriei, a căror complexitate oscilează între violență și tandrețe. Personajele, uneori, mai au zvâcniri de măreție antică, trăind fiori de tragedie. Din punct de vedere al construcției filmului este perfect rotund, prin reluarea, în final a primei secvențe: pe șosea, un camion mergând și, în spate, o femeie tânără, cu fața spre direcția inversă, privind în gol, nemișcată. Un sentiment de incertitudine, de solitudine, de lipsă de orizont. Senzația unei eliberări dar și a unui destin apăsător.

ITALIA.

11. ELVJS & MERILIJN (ELVIS & MERILYN), Italia, 1998, scenariu în colaborare și r. ARMANDO MANNI (n.1955), prezentat la treizeci și patru de festivaluri internaționale, șase premii naționale și cinci premii internaționale și trei nominalizări la Premiul „Nastri d'Argento”. Filmul său de debut, Armando Manni este expert în finanțe internaționale, fotograf foarte apreciat, scenarist, colaborator frecvent al Canalului 3 al Televiziunii italiene, ca regizor. Un film deosebit dar atât de incomod pentru noi, românii și pentru bulgari. Pretextul este odiseea frumoasei românce, Ileana, aluzie la personajul de basm, Ileana Cosânzeana, gunoieră și a fermecătorului tânăr bulgar, Nicolaj, muncitor mecanic și căsătorit, probabil, descendent al vreunui haiduc balcanic care, împreună, câștigând, la București, un concurs de sosii, bineînțeles ale actriței Marilyn Monroe și cântărețului Elvis Presley, se produc în spectacole de periferie, într-o ambianță de sărăcie, incertitudine și lipsă de orizont specifice perioadei de destrămare a comunismului, la care se mai adaugă prăbușirea morală și spirituală dar, ca o reacție, și dorința de evadare, de salvare. Și pornesc, împreună, spre vest unde, în Italia, în orașul Riccione, au vagi promisiuni de angajare. Secvența cheie este

aceea când ajung în Jugoslavia, într-o tabără de refugiați, ofițeri, subofițeri și soldați. Par niște umbre, niște stafii, niște fantome. Spectatorii se așteaptă, firesc, ca în orice film de duzină, Ileana să fie violată de bărbații abștinenți iar Nicolaj, probabil ucis. Dar nu se întâmplă nimic din acestea Dimpotrivă, privirea lor este aspru, necruțator acuzatoare, disprețuitoare, pentru Ileana, mai ales („Nu ești nevinovată. Ești o târfă... Nu ești decât o târfă... Linge, târfă, linge, linge”). Și îi bat și îi zvârle din mersul camionului, pe un drum pustiu, într-o regiune pustie. Umiliți și în orașul italian, puși să încropească un „porno show”, șantajați, amenințați, batjocoriți, bătuți, izgoniți, ca într-un reînceput de lume, ei se întorc spre casă, pe malul mării, apa, element fundamental, primordial, ținându-se de mâini, în dimineața unei nopți de coșmar. Este de la sine înțeles, Ileana este simbolul României iar Nicolaj al Bulgariei. De aici sensul adânc al acestui film-pamflet, noi, cei de aici, din sud-estul Europei, având un destin comun, nu trebuie să încercăm să-l îndeplinim în altă parte, ci aici, prin suferință, prin dăruire, prin luptă. Filmul este o severă, o necruțătoare lecție-avertisment despre identitate, despre pierderea și regăsirea acesteia. Dar, mai întâi, un film despre asumarea vinei și a responsabilității în istorie, despre înnăbușirea, în noi, a oricărei tentative de evadare hazardată, fără posibilitate de finalizare, chiar dacă ea are puternice motivații.

Se poate spune că acest film, din punctul de vedere al locului în evoluția cinematograției italiene, marcată, ca și celelalte arte, ca și întreaga cultură, de vitalitate și generozitate, trăsături specifice, dar marcată și de legătura cu tradiția latino-italiană.

MAREA BRITANIE

12. THE END OF THE AFFAIR (SFÂRȘITUL AVENTURII), Marea Britanie, 1999, scenariu și regia NEIL JORDAN, o nominalizare la Premiul „Oscar”, actrița, în rol principal, Julianne Moore și zece nominalizări la „British Academy of Film” (BAFTA Award). Față de Italia și celelalte țări vest-europene, în afară de cele cu vremelnice regimuri totalitare (Germania, Italia, Spania, Portugalia), cinematografia, în Marea Britanie, cunoaște două perioade distincte: cea de început și cea interbelică, de legătură cu tradiția artistică și culturală locală, deși, ca nicăieri, în altă parte, este privită cu un spirit critic, deseori vehement, pentru a fi cât mai valoroasă și cea

postbelică „Free Cinema” (Tony Richardson, John Schlesinger, Karel Reisz, Lindsay Anderson) , puternic antitraditională, anticonvențională și anticonformistă, propunând, singura, în această zonă, o „estetică a revoltei și a urâtului”. Dar și cu observația că cei mai valoroși regizori, sistematic, se stabilesc în SUA. În afară de ultima generație care, deliberat, cu perseverență, își propune să dezvolte și să consolideze, valoric, filmul britanic. Din această generație fac parte și Neil Jordan, alături de Peter Greenway, Paul Greengrass, Kenneth Branagh, Michael Radford, Derek Jarman, Roland Joffe, Alex Cocs, Dannie Boyle. Debutând ca scenarist, un premiu „Oscar” („The Crying Game”), apoi Premiul pentru cea mai bună regie, Berlin, pentru „The Butcher Boy”, este autorul a încă zece filme de ficțiune de lung-metraj. Filmul are ca sursă literară romanul omonim al lui Graham Greene, prin care autorul evocă relația sa cu Catherine Waltson. Prin urmare, aparent, un film de dragoste. Așa și pare, la prima lectură. Recunoaștem, aici, tema teatru – lui boulevardier de la sfârșitul sec. 18, aceea a „trio-ului conjugal”, soț-Henry, soție-Sarah și amant-Bendrix, sau a romanului-melodramă de tip „Dama cu camelii”, Alexandre Dumas – fiul. Dar ceea ce depășește, cu mult, limitele acestor specii literare, dar și cinematografice, perimate, este irumperea din banalitate, din satisfacerea plăcerilor sexuale, spre spiritualitate, oscilarea între seducția, irezistibilă, a păcatului și renunțare, prin dorința de împăcare cu sine, cu ceilalți, cu Dumnezeu. Și moartea poate fi o soluție, uneori singura. De aici, tensiunea dramatică, acordurile tragice, profunzimea filmului. Un alt aspect al valorii, de excepție, a acestui film, este tratarea, fără a bagateliza, fără a minimaliza drama, tragedia omului, în ton subtil ironic, cu accente flegmatice. O modalitate constant britanică. De asemenea, foarte bună localizarea, în timpul celui de al doilea război mondial, într-o Londră aflată sub teroarea rachetelor V1 etc. , fără a specula, în nici un fel, propagandistic, acest aspect. Excelentă atmosfera de intimitate, de tatonare reciprocă, de pândă, de aluzie și de insinuare. Fotografia, de o evidentă valoare plastică, nuanțează stări, sentimente, relativizează certitudini, adevăruri. Ambiguitatea, inefabilul, și acestea înseamnă poezie, întregesc această operă de artă cinematografică, reluarea unor secvențe, a unor fotograme, fiind un procedeu inspirat.

13. NOTTING HILL, Marea Britanie, 1999, r. ROGER MICHELL, autor de scenarii, regizor de teatru și film TV, coscenarist și regizor al cunoscutului serial TV „The Buddha of Suburbia”. A mai realizat, în afară de acesta, ultimul său film, încă două, „Persuasion”, Premiul BAFTA și „Titanic Town”. „Notting Hill” este un film lejer, inteligent elaborat, fluent, dezinvolt, o comedie despre un tânăr librar, William Thacker, îndrăgostit, la prima vedere, ca și partenera lui, actrița de cinema, o stea, Anna Scott. Încurcături, nedumeriri, imprevizibile, rezolvări spontane, firești. Comicul se acumulează, fără să devină stufos, parazitar, din replici, mai ales, gesturi, situații.



Și, mereu, proaspăt și cel mai adesea, subtil. Un fel de elogiul al horațianului „aurea mediocritas” dar și al acelui „nil admirari” („Cel ce se mulțumește cu o viață modestă, prețioasă ca aurul, nu-și caută liniștea într-o colibă murdară: cumpătat, fuge însă și de palatele pismuite”... „Un singur lucru care ți-aduce mulțumirea/ E să ajungi, Numicius, nimic să nu te mire”). Un relaxant duet actoricesc: Julia Roberts / Hugh Grant.

OLANDA.

14. KARACTER (CARACTER), Premiul “Oscar”, pentru cel mai bun film străin, Olanda, 1996, scenariul și regia MIKE VAN DIEM (n.1959), cu studii de limbă și literatură olandeză, apoi absolvent al Academiei Olandeze de Film și Televiziune, regizor de teatru studentesc, critic de film, autor al serialului TV „Pleidooi”, cu filmul de diplomă, „Alaska”, obține un premiu național și două premii internaționale. „Caracter” este debutul său de lung-metraj de ficțiune, film distins cu “Le Grand Rail d’Or » și Premiul publicului, Cannes, 1997, Premiul „Oscar” pentru cel mai bun film străin, 1998, selectat la numeroase festivaluri internaționale. De asemenea, un film de excepție, o capodoperă. Sursa literară, romanul omonim, celebru, al scriitorului olandez F. Bordewijk. Un film perfect rotund, secvența inițială fiind reluată în final, nu pentru a deslega o poveste,

ceea ce, de altfel, o și face, ci pentru a o încărca de substanțiale sugestii, sensuri și semnificații morale, filosofice, mitologice, religioase. Poveste, aparent poveste, o epopee, o frescă, deopotrivă istorică, Olanda, Rotterdam, sfârșitul celui de-al treilea deceniu al secolului nostru dar, îndeosebi, a sufletului, a spiritului olandeze, dar și universale, generale și etern umane, prin pulverizarea istoriei, această cămașă de forță. Arestat pentru bănuiala de a-și fi ucis tatăl, Jacob Katadreuffe, un respectabil tânăr avocat, pornind de la condiția de copil părăsit, în interogatoriul de la poliție, își mărturisește viața, în cele mai mici amănunte, de trai cotidian, plin de lipsuri, dar și din unghiul unor frământări afective, de ordin moral și spiritual, al unor aspirații de împlinire intelectuală și socială. Și această rememorare, istorică și anistorică, a lumii lui interioare, într-un permanent duel cu cea exterioară, a evenimentelor, întâmplărilor, relațiilor, reacțiilor, atitudinilor, se reduce la ciocnirea, la confruntarea, uneori tăcută, alteori deosebit de violentă, a unor caractere, a unor temperamente și total diferite, dar și complementare, nu de puține ori identice. Și povestea se conturează, încetul cu încetul, se transformă într-un ceremonial de trecere de la o vârstă biologică, afectivă, mentală, psihică, intelectuală, profesională, socială, la alta, într-un ceremonial de stimulare și formare a unui caracter puternic, a unui temperament lucid și năvalnic.



De creștere și formare a unui adevărat bărbat, cinstit, demn, curajos, luptător, hotărât, tenace, conștient de valoarea lui, de locul și rostul lui în societate, în ierarhia instituțiilor. Și toate acestea, tatăl le face din umbră, discret, dar cu siguranță. Își îndepărtează copilul din casa în care l-a conceput cu o slujnică, cu care nu se va căsători niciodată, și când încearcă s-o facă va fi refuzat, îl lasă să se zbată, împreună cu mama, mereu tăcută, sobră, austeră, distantă („Este treaba ta”), în

lipsuri, aproape de mizerie, apoi îl împrumută cu bani, fără să știe, îl ruinează, îl evacuează, îl bate până la sânge, apoi, când va fi tânăr, îl provoacă la o bătaie pe viață și pe moarte, îl felicită, în fine, pentru obținerea diplomei de avocat, dar scurt și rece („Felicitări!”), doborât, îngenuncheat, își revine și cu un ultim efort îi scrie o scrisoare încheiată telegrafic: „Al dumneavoastră cu sinceritate. TATA” și se sinucide. A făcut un copil, l-a educat, a creat un om, lasă un urmaș. Deși, aparent, necruțător, feroce, sadic, tatăl, Dreverhaven, portărel, care-i înfruntă pe toți, superbă secvența când iese gol din casă pentru a-i înfrunta pe greviști, dar și aceea a evacuării silite a chiriașilor datornici, este un mare suflet. Un Demiurg, un Creator. Și fiul aduce în plus căldură sufletească, o înaltă dimensiune morală în tot ceea ce întreprinde („N-o să mă căsătoresc niciodată”), un suflu de noblețe, de iubire și respect pentru oameni, pentru sine, o înțelegere echilibrată și nuanțată a regulilor, a legilor ce guvernează lumea, societatea, raporturile interumane, un puternic sentiment al onoarei, al demnității, al adevărului, al binelui și al frumosului. Sensul, semnificația biblica, sunt dominante în acest film sobru, auster, exemplar: Fiul, Jacob, amintește de omonimul său biblic, de încercarea la care îl supune Creatorul, de confruntare cu acesta: „Numele tău nu va mai fi Jacob, ci Israel, pentru că te-ai luptat cu El și cu oamenii și ai biruit” (V. T. , Geneza, XXXII, 30).

Construit prin alternanța prezent/ trecut, foarte frecventă metodă, tehnică, și nu numai în cinematografie, echilibrat, armonizat prin esențializare, cu un montaj și o fotografie ieșite din comun, dens, bogat în aspecte sociale, subtil în analize psihologice, curajos în investigarea zonelor abisale, filmul, la modul transfigurării, al transcenderii, este o „Geneză”.

POLONIA

Trăsăturile slavului de apus, ale polonezului, exaltarea, frenezia, un vibrant cult al demnității și orgoliului naționale, al nobleței, vitejiei și gloriei străbune, îl individualizează puternic în marea familie a neamurilor slave. Dar și o deschidere generoasă spre lumea europeană, de unde și un viguros sentiment al apartenenței la sufletul, la spiritul bătrânului continent.

Școala națională cinematografică poloneză, cu rădăcini firave în primele decenii ale secolului 20, se conturează grabnic după cel de-al doilea război mondial. Este vorba, ca și în multe alte cinematografii locale, de strălucita generație a anilor '60: Andrzej Wajda, Andrzej Munch, Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Kieslowski, Jerzy Skolimowski, precedați de Aleksander Ford, cu merite deosebite în deschiderea unor drumuri. Din această generație fac parte și KRZYSZTOF ZANUSSI (Varșovia, 17 iulie 1939), unul dintre valoroșii cineaști din fosta zonă de ocupație sovietică. Cu studii de fizică și de filozofie la Universitatea „Jagelonă” din Cracovia, apoi de regie la celebra Școală de film din Lodz, debutând cu filme documentare în 1966 și cu filme TV, în Polonia și străinătate, din 1978 regizor de teatru și de teatru liric, scenarist și coscenarist al propriilor sale filme, cu lung-metraj de ficțiune debutează în 1969 cu „Structura kryształu” („Structura cristalului”), fiind autor al douăzeci și șase de filme din care opt pentru TV (două seriale și un documentar) și un episod pentru un film TV. Tematica foarte variată, dominant contemporană, exprimarea foarte diversă, cu o uimitoare forță de împropiatare, sunt constant subordonate unei rare forțe intelectuale. Un regizor, prin excelență cerebral. Dar nu lipsit de căldură, de zvâcniri, de avânturi de entuziasm și patetism. O căldură a ideilor, a fiorilor inteligenței.

15. CWAL(ÎN PLIN GALOP), Polonia, 1995. O evocare a anilor '60 , după moartea, în 1953, a lui Stalin. Rigida epocă, tipic totalitară, este privită cu ochii unui copil de 10 ani, Hupert, plecat de la mama lui, dintr-un oraș de provincie, la mătușa Ida, la Varșovia. O femeie bărbătoasă, cu un cuceritor simț al umorului, al ironiei și autoironiei și cu o absolută dragoste pentru cai și călărie, sentiment transmis și neastâmpăratului nepot, care înțelege corect totul: înfățișarea rigidă a sistemului totalitar și efectele lui asupra vieții cotidiene, pe stradă, la școală. De un comic copios este secvența când, amândoi pătrunzând într-o zonă interzisă, galopând spre apus, apusul Europei, declanșează printre militari și formațiunile speciale de pază, o teribilă panică, aproape gata de o confruntare cu un dușman imprevizibil, oricum, foarte puternic. Ca personaje, la modul simbolic, mai apar: un tânăr grăjdar, foarte inteligent, neadmis la facultate din cauza unui dosar de cadre compromițător și un matur

instructor de călărie, disciplinat ca un german, probabil provenind din cadrele vechii armate. Dar adevăratul personaj, aici, este un puternic sentiment al libertății.

16. BRAT NASZEGO BOGA (FRATE AL DUMNEZEULUI NOSTRU), coproducție Polonia – Italia – Germania. Nu de puține ori filmele sale exaltă credința irațională în destin sau un sentiment religios cu o impresionantă dimensiune morală și filosofică. Și filmul acesta este un argument. Se pornește de la existența reală a artistului Adam Chmielowski, în sec. 19, cel mai frumos bărbat al generației sale, dar și de o inteligență și o cultură neobișnuite. Influențat de viața și ideile Sfântului Francisc de Assisi, el părăsește o carieră strălucită, familia, prietenii, admiratoarele și începe să trăiască printre cerșetori, ca un mucenic, încercând să le reînvie credința în umanitate, în idealurile de iubire, de milostenie, de solidaritate. Devenind Fratele Albert, cu impresionantă disponibilități pentru modul cartezian de a dialoga, de a predica, găsește în Străin, în ideile sale prin care glorifică existența carnală, un stimulativ partener. În fond, Fratele Albert, angelizatul, chiar și cel ce era înainte, artistul Adam Chmielowski și Străinul, demonizatul, sfâșiindu-se între Paradis și Infern, formează un singur personaj care ne apare în trei ipostaze simultane și succesive. În pătimășele și inspiratele pledoarii ale Fratelui Albert, se observă o influență dostoevskiană, ca în filmul „Umanitatea”.

Dar filmul este important, bineînțeles, numai prin finalizare estetică, și pentru ideile pe care regizorul le dezbate, prin personajele sale: despre destinul creatorului de valori artistice și al operei de artă, despre raporturile lor cu ceilalți, cu societatea, despre funcția socială a artei. Punându-se accentul pe ideea că esteticul, emoțiile, adică, întunecă cunoașterea, se pune o întrebare esențială, și anume, dacă arta are și poate avea vreun rol în procesul de ameliorare a condiției umane. În întâlnirile de la atelierul pictorului Adam Chmielowski, un veritabil cenaclu, deschis tuturor, aceasta apără ideile amintite aici, apăsând mereu pe rolul educativ al artei, contrar, de exemplu, celor susținute de J. J. Rousseau care neagă funcția melioristă a artelor, a culturii. Evident, ca o consecință a structurii regizorului Krzysztof Zanussi, un cerebral, ca și în întreaga lui filmografie, și aici cunoașterea, aflarea adevărului este nu numai un

scop al artelor, al culturii, ci o premisă pentru expansiunea spre alte orizonturi, și tot ale cunoașterii, o cunoaștere nu atât ca trăire concretă, ci ca sublimare în valori spirituale. Și elementul coagulant al acestui proces complex, contradictoriu și permanent, este credința, iubirea pentru Fiul Celui Omnipotent, Omniștient și Omniprezent, pentru Mântuitorul nostru, Iisus, iubire care, dinspre El, se reîntoarce, sporită, revărsându-se, eliberatoare, odihnitoare, creatoare, asupra tuturor oamenilor. Este și una dintre ideile esențiale ale filosofiei lui Andrei Tarkovski, sursa ei fiind sensurile, semnificațiile uneia dintre capodoperele ortodoxiei, icoana „Sfânta Treime” a lui Andrei Rubliov.

Un alt aspect al filmului este și cel social-politic. Coborând și trăind printre cerșetori, el încearcă, asemenea unui Tribun, plecând de la condiția lor mizeră, de altfel singura premisă, să le insufflă atitudinea de revoltă. Prin urmare, nu o revoltă platonicească, ci una temeinic motivată de nedreptăți și inegalități sociale. Schimbarea, susține hotărât Adam, Fratele Alber și prin el regizorul, nu poate fi adusă decât de revoluție. Dar între vizionarul Frate și gloata idiotizată, între conducător și mase se întinde imensa prăpastie a neînțelegerii, a incompatibilității. Și, sub toate cele trei aspecte, de artist, de slujitor al Mântuitorului și de tribun, Adam Chmielowski / Fratele Albert rămâne un solitar, un Mare Izolat. Condiția și destinul sunt de erou tragic.

Construit prin pulverizarea convenției spectacolului de teatru și a limbajului cinematografic, sursa literară a filmului este piesa de teatru omonimă a preotului Carol Voitila, apoi Papa Ioan Paul II: „Ce rol a jucat Sfântul Albert în vocația mea? El a avut o semnificație decisivă pentru mine, încă din perioada propriei mele retrageri din artă, literatură și teatru. Am găsit în el un deosebit sprijin, precum și exemplul radicalei alegeri a căii în propria mea vocație. În plus, în calitate de tânăr preot, în perioada vicariatului meu la Biserica Sfântului Florian din Krakovia, i-am dedicat drama intitulată -Frate al Dumnezeului nostru- (Ioan Paul II, „Talent și mister”, Krakovia, 1996). O întrebare tulburătoare se desprinde din aceste rânduri, din această confesiune a Sanctității Sale: este arta incompatibilă cu credința religioasă? Are dreptate Platon cerând izgonirea poezilor din

Cetate? Vai celui care nu știe, nu poate, nu vrea să se înalțe de la litera vorbei la Spiritul Cuvântului!

Un artist, un intelectual de dimensiuni locale, continentale și universale, Krzysztof Zanussi, în perioada 1974-1981 a fost vicepreședinte al Asociației Creatorilor de Film din Polonia, din 1979 este directorul Studioului de Film TOR, în 1990 este ales președinte al Federației Europene a Realizatorilor din Domeniul Audiovizual, din 1994 este membru al Comisiei Pontificale Pentru Cultură, al Consiliului Programelor Televiziunii Publice Polone și al PEN-Clubului Polon și, începând din 1992, este profesor la Universitatea Sileziană din Katowice.

PORTUGALIA

Încă din perioada filmului mut portughezii și-au manifestat îngrijorarea cu privire la afluența de cinești străini și la posibilitatea de a se trece la conturarea unei școli cinematografice naționale. Încă din deceniul trei apar astfel de tentative dar abia cu deceniul patru se poate vorbi de începuturile unei astfel de școli, început sesizabil prin întoarcerea la temele tradiției locale literare și a teatrului popular. Unii scenariști și regizori, cu toată rezerva majorității lor și a publicului pentru subiectele sociale și politice, și-au manifestat, evident, cu discreție, atașamentul pentru ideologia de stat. Dar publicul, de ieri și de astăzi, constant, nu a privit și nu privește cu simpatie opțiunile intelectuale și politice ale cineștilor.

17.MORTINO POR CHEGAR A CASA (MOR SĂ AJUNG ACASĂ), coproducție Portugalia – SUA – Olanda, 1996, scenariul și regia CARLOS DA SILVA și GEORGE SLUIZER.

CARLOS DA SILVA, actor de teatru și film în Franța, director, timp de doi ani, la „Marché International des Programmes de TV”, în Franța, producător de film și fondator, în 1991, al Companiei Portugheze de Producție și Difuzare de Film „Europa 7 filme”, l-a cunoscut în Franța pe colaboratorul său GEORGE SLUIZER, unde s-a și născut și unde a urmat cursurile „Institutului de Înalte Studii Cinematografice” (IDHEC). Regizor, producător (aproximativ treizeci de documentare și filme de ficțiune) și scenarist olandez este autorul al nouă filme de ficțiune de lungmetraj.

O comedie lejeră, de un umor spontan, direct, inventiv, realizată cu bun simț, măsură și inteligență, pe tema înstrăinării,

adică a pierderii identității, dar și a regăsirii ei prin repatrierea osemintelor. Căci este vorba, neobișnuit, despre doi morți, portughezul Manuel Espirito Santo și un chinez care, cu înfățișare de fantome, hotărăsc să-și regăsească liniștea veșnică pe meleagurile natale. Și modul de comunicare cu cei vii, de care nu se pot dispensa în tentativa lor, este visul. Puterea de seducție a acestui film rezultă din asumarea unor teme majore și tratarea lor într-un registru comic, din aspectul vesel și binevoitor al macabrului, și irezistibile sunt secvențele tocmelii de la serviciul pompelor funebre și vămuielii de la granița cu Portugalia, din caracterul eliberator al visului, din spulberarea oricărei linii de demarcație între real / imaginar, viață / moarte, din relativizarea, plină de haz, a timpului și spațiului, a condiției și existenței umane care, din categoriile filosofiei devin simple pretexte de amuzament, dar de calitate. Cu toate acestea, esența filmului este nevoia de comunicare, chiar dincolo de moarte, prin iubire. Un film elegant, de vibrație intelectuală, în care expresionismul își dezvăluie și își permite câteva nuanțări derogări și meridionale.

18. TENTACAO (TENTAȚIE), coproducție Portugalia-Brazilia, 1997, scenariul și regia JAQUIM LEITAO. Povestea unui preot catolic, Antonio, dintr-un mic orașel, Vila Daires, din nordul Portugaliei, se conturează, treptat, ca o amplă dezbatere cu implicații morale, filosofice, religioase. Devotat misiunii sale, iar nu profesiei sale, foarte activ, străbate străzile și cartierele îndepărtatei localități, prin extrapolare ale acestei lumi, nu numai pentru a aduce cuvântul Domnului și a alina suferința ci, dacă este nevoie, și este, pentru a lupta împotriva răului în expansiune. Aici, drogurile, adică, împotriva iluziilor deșarte ale societății de consum. Dar chiar și un preot, ca ființă umană, este imperfect și, deci, supus tentațiilor plăcerilor vieții. Compasiunea pentru Lena, o tânără femeie care devenise dependentă de droguri, dorința de a o salva, în fond, îl duce în intimitatea ei. Este un act inconștient, irezistibil, sau o alegere? Alegerea de a suferi împreună cu aceea ce trebuie readusă pe calea salvării sau frângerea echilibrului interior și năvălirea, în prăpastia deschisă, a nevoii de satisfacere a unor cerințe firești, dar la care renunțase de mult, sau strigătul irațional al păcatului care trebuie înfăptuit? Pentru slăbiciunea sau pentru alegerea lui este vinovat

părintele Antonio? Perseverarea în păcat este, oare, gestul asumării suferințelor și a vinelor altora mai slabi? Își asumă, părintele Antonio, un drum nesfârșit al Calvarului, al Golgotei? Ca și Fratele Albert și ca mulți alții, pentru a-i înălța pe alții trebuie să se prăbușească, mai întâi, pe sine? Să se prăbușească pentru a-i înțelege? Pentru a-i pregăti pentru înălțare?



Pentru a-i elibera trebuie, mai întâi să se încătușeze pe sine? Bătut, umilit, el nu renunță la Lena. Nu renunță la idealul salvării aproapelui aflat în suferință? Sau nu mai poate renunța la Lena, ca femeie, ca viitoare tovarășă de plăceri? Antonio, pentru marea încercare, a fost greșit ales? Alegerea cui? Alegerea lui sau alegerea celui care l-a uns ca slujitor al Domnului? Acuzat de Lena că a ucis, apoi revenind asupra acuzației, asumându-și crima, ea merge spre locul de detenție. Spune doar atât: „Pe curând”. Ultima fotografie, stop-cadru, o reprezintă pe ea, cu capul întors spre el, în profil, iar în spatele ei, polițistul. Se vor mai revedea, dar aceasta nu mai are nici o importanță sau fiecare, departe unul de celălalt, va suferi și va ispăși pentru el și pentru celălalt, dar și pentru toți ceilalți? Privindu-se în tăcere, prelung, fiecare a înțeles, în fond, cine este celălalt și cine, în definitiv este el însuși? De unde venim? Încotro mergem și care este scopul acestei treceri prin lume? Și care este rolul și rostul fiecăruia și al tuturor? Suntem o jucărie a hazardului sau legi implacabile, în afară de relativa noastră alegere, ne guvernează destinul fiecăruia și al tuturor? Suntem prinși, fără voia noastră, într-un complicat sistem de cauze și efecte? Am înțeles ceva din ceea ce ne este dat să înțelegem? Înțelegem ceva? Vom înțelege vreodată? Și toată suferința, și toată cazna noastră, a fiecăruia, arareori să ne fie răsplătită printr-o licărire de lumină ce ni s-arată?

ROMANIA.

19. TERMINUS PARADIS, coproducție Franța-România, 1998, r. LUCIAN PINTILIE, Marele premiu al juriului, Veneția, 1998

În evoluția cinematografei românești se pot distinge trei perioade:

I – PERIOADA ÎNCEPUTURILOR, 27 mai 1896, când, la București, la redacția ziarului în limba română, „L’indépendance Roumaine”, au loc primele proiecții cinematografice – 2 noiembrie 1948, când apare și intră în vigoare „Legea cu privire la naționalizarea industriei cinematografice din România și reglementarea comerțului cu produse cinematografice”. Primul film românesc de ficțiune, a cărui premieră a avut loc la București, la Cinema „Pathe” (Hotel de France), în ziua de 18 septembrie 1911, “ Amor Faltal”, r. Grigore Brezeanu inaugurează o producție de improvizații și imitații, în această perioadă putându-se vorbi despre un număr de o sută șapte filme, puține existente în Arhiva Națională de Filme, majoritatea pierdute, altele neterminate sau asupra cărora planează îndoiala finalizării. Din punct de vedere estetic, din această perioadă se reține numai filmul „O noapte furtunoasă”, 1943;

II – PERIOADA SOCIALISTĂ, 2 noiembrie 1948 – 22 decembrie 1989. În această perioadă au fost difuzate un număr de 556 filme de ficțiune, foarte inegale ca valoare, pentru o posibilă „școală cinematografică românească”, putând reține, ca repere valorice, din filmografiile lui Liviu Ciulei, Mircea Saucan, Lucian Pintilie, Nircea Veroiu și Dan Pița, Mircea Daneliuc și Stere Gulea, etc.

III – PERIOADA POSTDECEMBRISTĂ, 22 decembrie 1989 ... În această perioadă au fost difuzate șaptezeci și patru de filme. Se poate face observația că filmele realizate în această perioadă de regizori care au debutat în perioada precedentă sunt, din punct de vedere estetic, inferioare celor anterioare. Remarcam, dintre debutanți, pe Nae Caranfil și Radu Mihaileanu. De reținut că se poate vorbi despre o singură generație de regizori, „generația anilor ‘70” care, prin reabilitarea unor teme, motive, idei, formule artistice și mijloace de expresie, prin asumarea problematicii majore a României contemporane, prin limbajul aluziv, insinuant, sugestiv, prin folosirea metaforei, a simbolului, a parabolei, a apologului, prin declanșarea conflictului cu puterea, propune, cu toată diversitatea stilurilor, o estetică. De asemenea, este prima generație de regizori

care face prima tentativă de sincronizare a filmului românesc cu evoluția cinematografului europene, universale.

20. LUCIAN PINTILIE – TERMINUS PARADIS

LUCIAN PINTILIE (Taeutin, Cetatea Albă, România, 9 noiembrie 1933), cu studiile la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București 1951-1956, „Diplomat în arte”, specialitatea „Regizor de teatru”, angajat la Teatrul Municipal din București, în ziua de 1 martie 1960, ca regizor artistic, aici, ca și pe alte scene ale lumii, în Europa și SUA, a montat spectacole cu piese de la clasici la contemporani, stilul său caracterizându-se printr-o lectură modernă a textelor, prin rafinament, prin simțul desfășurărilor dramatice, al conflictelor, prin sugerarea unor înalte sensuri și semnificații morale și filosofice. După interzicerea spectacolului cu „Revizorul” de N. V. Gogol (23, 26 și 28 septembrie 1972) și la intervenția Ambasadei fostei Uniuni Sovietice, din 1973 se autoexilează în Occident. Ca regizor de film („Am descoperit filmul la 60 de ani”) debutează, strălucit, o adevărată și originală lecție de „limbaj cinematografic” cu „Duminică la ora 6”, 1965, șapte premii internaționale și un premiu național, un film despre tragedia cuplului erotic devorat de istorie. Filmul următor, „Reconstituirea”, 1969, interzis după numai trei zile de spectacole, sub pretextul reconstituirii unui delict minor, pentru a se însăila un film educativ, sugerează crima de frate, în sens biblic dar și în sens mioritic, crimă pregătită în planul subconștientului. Un film prin care introduce temele bășcăliei și infernului românesc. În 1973 realizează, în Jugoslavia, „Salonul nr. 6”, după nuvela omonimă a lui A. P. Cehov și după lucrarea neliterară a acestuia, „Insula Sahalin”, un film despre intoleranță și totalitarism, despre iubire și ură, despre nebunie și moarte, despre răsturnarea condițiilor de călău și victimă într-o lume a absurdului, a pervertirii criteriilor, a destrămării valorilor. Filmul din 1982, „De ce trag clopotele, Mitică?”, după opera lui I. L. Caragiale, este un film despre existența larvară, cantitativă, replica finală fiind un avertisment, o premoniție: „Lasă-i să moară proști”. Filmul, interzis, a fost difuzat abia în 1990. În 1990, revenit în țară, își reia activitatea de regizor de film („Vreau să recuperez cele două decenii de interdicție”). „Balanța”, 1991, sugerând o construcție de epopee, de roman picaresc, într-un ritm de

cavalcadă spre infern, sugerează, cu trimiteri la biblicul stejar din Mavri, o posibilă regăsire a identității, o posibilă renaștere. „O vară de neuitat”, 1993, cu aromă de tragedie antică, întocmai ca și „Reconstituirea”, pulverizează falsele magii, falsele mituri. În fine, „Prea târziu”, 1996, și acesta cu sugestii biblice, o sinteză de documentar și ficțiune, este filmul său cel mai sumbru, un film despre pierderea oricărei speranțe de a ne mai regăsi identitatea, drumul care să ne ducă la condiția de oameni. Dar ultimul său film, „Terminus paradis”, o coproducție România-Franța, 1998, fiind o sinteză a temelor, a motivelor și ideilor asumate de regizor, până acum, cât și a mijloacelor de expresie folosite, deschide noi perspective. Dominantă, aici, este tema „cuplului erotic”, transformată, însă, în pretext pentru sensuri și semnificații, pentru sugestii ce depășesc această temă, ca și în celelalte filme, chiar cu debutul, „Duminică la ora 6”. Membrii cuplului erotic aparțin unei perioade istoricește determinată, perioada postdecembristă. Ea, Nora, „de la Eleonora”, puțin peste douăzeci de ani, ospătăriță la Nea Gili, deși obligată la multe umilințe, pentru a putea viețui, își păstrează, totuși, condoarea, puritatea și generozitatea, nealterate, în lumea ei interioară. Ea, atât de firească și de spontană, cuceritoare prin franchise, parcurge, ca într-o tragedie, o cale complexă, de la neînțelegere la înțelegere. La început, îi face semn cu degetul, la cap, că e nebun, cochetează, parcă și, apoi, se lasă prinsă în vârtejul unei legături care devine un ideal existențial, filtrat printr-o atitudine fatalistă: „N-am mămică, n-am tătic, șefu... Da șefu... Mitule, mi-e cam frică de tine, Mitule... Ești sifilitic. Cum o să facem noi casă împreună?... Calule, abia aștept să te văd dezbrăcat, calule... Mitule, vreau nuntă cu popă și vreau un copil... Voiam unul de la tine dar nu s-a putut. Asta a fost soarta noastră... Dar când ți-am spus că n-o ducem noi multe zile împreună... Tu cu porcii tăi te simți bine... Gata. Fiecare cu drumul lui. M-am săturat de familia ta de damblagii... Acum înțeleg. Iartă-mă, Mitule, că te-am nenorocit” (spune ea, în fața altarului, pe când el îl amenința pe preot, cu pușca, să-i cunune, chiar dacă era în post, chiar dacă n-aveau haine pentru taina cununiei și chiar dacă n-aveau, cum cere tradiția, nași, care să le fie nu numai inițiatori în această taină, dar și părtași întru credință)... „Am venit să-l botez pe acesta mic... Am fost abătut pân-

acum... După tat'su, Mitu Cafanu". El, Mitu Cafanu, Mitu de la Dimitrie, absolvent al unei facultăți de electronică, ajuns la o crescătorie de porci, poate, pentru că, în urmă cu câțiva ani, făcuse o cerere de plecare în America: „Cresc porci. Se câștigă bine... Nu prea se-nghesuie nimeni la porci... Ce să-ți mai aduci aminte când te-mbeți ca porcii? Așa m-a repartizat tata. Pe mine la porci, pe tine (e vorba de fratele său, Nicu) în America... porcul e gata să-și mănânce fratele pentru o bucată de dovleac... Omul și porcul... Știi ce-am învățat eu? Că omul nu se trage din maimuță, ci din porc. Porcul e fratele omului". Evident, o persiflare, în ton sarcastic, a unui pragmatism de joasă speță, a unei condiții subumane la care, un sistem social-politic intolerant, totalitar, o conjunctură de prăbușire morală și spirituală, îl reduce pe individ. Înainte de toate, însă, Mitu este un revoltat care, și el, parcurge un sinuos drum de la neînțelegere la înțelegere, de la gesturi și acte anarhice la asumarea vinei, a responsabilității, la regăsirea demnității; El amintește de acei „tineri furioși” din Marea Britanie a anilor postbelici. Urinează de pe balcon, sfidând orice convenționalisme; mimează umilința, supunerea, spunându-i la Nea Gili, care îl invitase la o bere „Bogdaproste. O mie de ani pace... Săru'mâna, Nea Gili... Baftă multă”, ca apoi să-l ia la bătae cu scaunul; la încorporare are o atitudine de frondă, reținând acea imagine cu recruții trecând pe sub țevile de tun ale tancurilor, sugestia falusului; distrugerea dughenei lui Gili, cu un tanc luat de la unitate, superbă secvență care sugerează nu o simplă răfuială, ci gestul, necesar, de distrugere a unei mentalități, a unei perioade de haos, necesitatea unei radicalizări; evadarea din unitatea specială de pedepsire a ostașilor recalcitranți sau vinovați de grave delikte; ieșirea dintr-un culoar, simbol al labirintului; urmărirea și împușcarea lui, după ce, asemenea unui budhist, imobilizat în vagonul de vite, semnificând un spațiu închis, își scoate tunică, rămânând în cămașa albă și luând tradiționala poziție a celui care meditează și așteaptă moartea cu resemnare demnă. Mitu nu este un egocentric, ci are conștiința propriei valori („Toată lumea mă respectă”) și trăiește un sentiment de plenitudine, de libertate, în secvența de la iarmaroc, ei doi cum se dau în lanțuri, ea chiuind iar el trăgând cu pușca în aer, peste lume, probabil în tot ceea ce i se pare a fi nevrednic. Moartea lui are semnificația unei

salvări, a unei eliberări, mai mult, a unei jertfe. Sistemul social-politic, intolerant, la fel, remarcabil conturat, de la manipularea haosului (armata și poliția se împușcă reciproc, supervizați din elicopter); încorporarea; unitatea de pedeapsă („Eu sunt căpitanul Burcea și am împușcat un soldat. Asta ca să nu ziceți că nu v-am spus... Porcar ai fost, porcar o să rămâi...”); urmărirea și eliminarea lui Mitu („Este o acțiune a Ministerului de Interne... Gata jocul. S-a terminat. Ai pierdut”) Sau acea secvență în care poliția nu face ordine, cu prilejul unui concert, cum s-ar părea, ci îi supraveghează, atât pe cântăreți cât și pe ascultători. O stare generală de incertitudine, de instabilitate, de lipsă de orizont, de teamă care, totuși, stimulează anumite comportamente, aspirații, visuri: „La anul o să plec cu ea în America” (Mitu); „E bine pe-acolo (în America). Să fii ascultător, harnic și supus. Să-ți vezi de treabă... Să nu vorbești că te-aude și-aici și-acolo” (Nicu), un adevărat cod al supușeniei, al umilinței, al omului care nu aspiră mai mult decât orice descurcăreț; „Într-o zi n-o să mai fie nimic din toate astea... N-o să mai fie picior de maior în toată poliția... O să dea soldații cu contractul în cap... O să trag la pești”, o lume utopică, într-un viitor ipotetic, dorită de un om de treabă, colonelul Vătășescu, încheind cu o viziune biblică, dar și ca o presimțire a morții, „Și a fost liniște ca în prima zi”.

Un film vehement protestatar, necruțător, un film avertisment, un amestec fascinant de nebunie, absurd și speranță, de disperare și luciditate, de comic și tragic, de grotesc și sublim. O imagine biciuitoare, un montaj ca o continuă bruscare, un dialog, în nici un caz vulgar, deloc exagerat sau căutat, ci de o copleșitoare prospețime și naturalețe. Și, din nou, un film de conștiință, un film de atitudine, filmul dezgustului, disperării și, totuși, al speranțelor noastre, ale tuturor.

Negrul pesimism, deodată, parcă printr-un miracol, este convertit într-o luminoasă viziune, amintind de Andrei Tarkovski, de Tenghiz Abuladze: Norica, de-acum văduvă, ca o sfântă, parcă plutind peste dealuri și văi, sugestia spațiului prefigurat de Blaga, cu pruncul în brațe, spre biserică, pentru a îndeplini taina botezului. Și văzduhul vibrând de caldă și ritmică bătaie a clopotului. SLAVA NOULUI VENIT!
SLOVACIA.

21. MODRE Z NEB („ALBASTRUL CERULUI”), Slovacia, 1997, r. EVA BORUSOVICOVA. După explozia valorică a „școlii de la Praga”, anii de vârf fiind 1963-1969, apoi, după declinul, relativ, după înăbușirea Primăverii de la Praga, odată cu începutul „dezghețului”, stimulat în întreaga zonă de ocupația sovietică de epoca Mihail Gorbaciov (perestroika și glaznosy), având în vedere și despărțirea celor două componente ale Republicii Cehoslovacia, Cehia și Slovacia, fiecare a încercat, și a reușit într-o mare măsură, să recâștige pozițiile pierdute.

Filmul Evei Borusovocova, un foarte bun debut, sub forma unei sinteze de realism, suprarealism și feerie, ne propune o monografie poetică a unui sat slovac, din deceniul zece, cu focalizare pe o familie; accentul fiind pus pe trei generații de femei, bunice, mama și fiica. Întâmplările, faptele, împrejurările se derulează, cu incursiuni în aduceri aminte, de-a lungul a trei anotimpuri: vara, toamna și iarnă. Centrul acestei vieți este, însă, gospodăria tradițională, sugerând, prin preocupările zilnice, transmise de la generațiile anterioare, un tonic sentiment al duratei, al veșniciei, o anumită mentalitate, o concepție tolerantă și o viziune optimistă despre viață și lume. Deși s-ar părea că obiceiurile moștenite, pe care le respectă, dau o oarecare impresie de automatisme, veselie, umorul, fiorii de melancolie, de tristețe, discreția, pudoarea, bucuria, limbajul aluziv, insinuant, dar nevinovat, le învâluie într-o cuceritoare prospețime. Acest fermecător univers uman, ale cărui ambianță și atmosferă transmit o culoare locală de un pitoresc neșuat în idilism, în pășunism, este aureolat de prezența, deloc tiranică, a bunicii, apărătoarea și transmițătoarea unei înțelepciuni de când lumea. Psihologia personajelor, după sex și vârstă, a fiecăruia și a grupului, este nuanțată după anotimp și diferite momente ale zilei și nopții. O lume miniaturală care se dilată spre orizonturi ca un ideal de existență inundând întreaga fire.. „VEȘNICIA S-A NĂSCUT LA SAT”.

SPANIA.

De o vibrantă pasionalitate, tipul iberic, spaniolul, cu un puternic sentiment al mărețului, sublimului și al tragicului, dar și al grotescului, este creatorul unei mari culturi. Arta cinematografică, dominată de unul din titanii cinematografiei universale, LUIS

BUÑUEL, dar care și-a realizat majoritatea filmelor în afara Spaniei, mai ales în Mexic, i-a dat în anii '50-'90, în timpul regimului autoritar franchist, totuși, pe Juan Antonio Bardem și Luis Garcia Berlanga, regim autoritar (1939-1975) sub care soarta celei de-a șaptea arte a fost astfel caracterizată de Bardem: „Cinematograful spaniol este ineficace politic, greșit din punct de vedere social, infirm intelectual, estetic nul și rahitic industrial”. Cunosând un viguros reviriment în ultimele două decenii, în anii '80-'90 cel mai valoros este PEDRO ALMODOVAR.

22.FLAMENGO, documentar, Spania, 1995, scenariul și regia CRLOS SAURA(Fuesca, Spania, 4 ianuarie 1932). Cel mai important cineast după Luis Buñuel, continuându-l pe acesta prin virulența cu care atacă instituțiile fundamentale ale statului, în evoluția sa cunoaște două perioade distincte: cea de sub regimul autoritar franchist, unitară prin mesajele politice și cea postfranchistă, caracterizată printr-o mare diversitate a subiectelor, a temelor și motivelor asumate. Este autorul al douăzeci și nouă de filme, aproximativ treizeci, dintre care un documentar, Cuenca” (1958), debut și un film pentru TV, fiind distins cu șapte premii importante la festivalurile internaționale de la Berlin și Cannes. De reținut, nu a făcut nici cea mai neînsemnată concesie filmului de consum, comercial.

„Falmenco”, film prezentat la festivalurile internaționale de la Montreal, Veneția, Toronto, New York și Londra, prezintă, pe parcursul unei nopți, sub forma unui spectacol nocturn, într-o imensă sală modernă, din sticlă și metal, faimosul dans andaluz, cu stilurile lui tradiționale, dar și variantele lui mai recente, individualizat fiecare printr-un anume stil: fandago, tango, rumba, guajira, taranta... Timpul ales, noaptea, nu este întâmplător. „Noaptea” (gr. „Nyx”; lat. „Nox”), este fiica Haosului și mama Cerului (Uranos) și a Gliei (Gaia), născătoarea somnului și a morții, a viselor și a spaimelor, a duioșiei și înșelăciunii. Ea străbate cerul învăluită într-o mantie neagră, însoțită de alaiul fiicelor sale, Furiile și Parcele. Simbol al gestației, al germinării, al conspirațiilor care vor izbucni la lumina zilei, ca manifestări ale vieții, „noaptea” este imaginea inconștientului, în timpul somnului având loc eliberarea acestuia, purificând intelectul. De aici, două funcții: ferment al devenirii și pregătitor al zilei când va țâșni lumina. Modul în care Carlos Saura a

conceput acest superb, fascinant și tulburător spectacol, îl leagă de simbolistica nopții și de sugestiile, sensurile și semnificațiile ce se desprind din existența ei și din succesiunea ei cu ziua. De unde dimensiunea cosmică și contrastul întuneric/ lumină, ca în tragedia shakespeariană « Romeo și Julieta ».

Cântecele sunt interpretate de tineri, maturi și bătrâni, sugestia continuității, solo, duet, în grup mic sau cu întreaga masă de interpreți. Ca instrumente, cel mai frecvent este chitara rece, apoi cel de percuție, tamburina sau alcătuiți din lemn și, uneori, completeate de flaut. La fiecare cântec se poate observa o melodie dominantă și câteva linii, ramificate. Uneori interpreții vocali amintesc de cântăreții din grumaz de la noi, din Țara Lăpușului. Uimitoare este inventivitatea melodică, largul ei registru și ritmul. Cum este și firesc, nota dominantă a interpretărilor este pasionalitatea. Interpreții lucrează, participă cu toată ființa lor: mâinile, picioarele, mai ales fața, buzele, gura, obrajii, capul și, îndeosebi, ochii. Ei trăiesc, mistuitor, fiecare notă, fiecare inflexiune a ei. Uneori cântecele sunt însoțite de interjecții încurajatoare din partea orchestrațiilor sau a grupului vocal, alteori, simultan, de dansuri care sunt executate, la fel, în partituri solistice, în duet, în grup. Și aici precumpănitoare este pasionalitatea, ritmul, stepul. Mlădierile trupului, ale brațelor și picioarelor, ale degetelor, ale palmei, sunt însoțite, imprevizibil, de adevărate zvâcniri explozive, de piruete și elegante mișcări acrobatice. Stimulându-se reciproc, cântecul și dansul sunt perfect armonizate, sugerând o unitate de stări, de sentimente: concentrare, încordare, plăcere, bucurie, dăruire, demnitate, interiorizare, solitudine, iubire, ură, gelozie, disperare, comunicare, ideea de suferință, de moarte. Comicul, umorul, sunt discrete, izbitoare fiind dramaticul, tragicul.

Spectacolul, magistral prin virtuozitate, parcă ireal, are funcția unui ceremonial de inițiere dintr-o vârstă biologică, sufletească, morală, spirituală într-alta. Dar are și o funcție de eliberare, de purificare, de catharsis.

Și, odată cu destrămarea nopții, în zori, când trâmbița răsăritului începe să se audă și, treptat, prea darnica lumină a soarelui inundă țăriile, lumea, toți, copii, băieți și fete, tineri și tinere, bărbați și femei, maturi și bătrâni, laolaltă, cântă și dansează,

frenetic. Întreaga Spanie cântă și dansează, dăruindu-se tuturor oamenilor și, parcă, îndemnând și așteptând ca și ei, la rândul lor, să li se dăruiască.

23.TESIS (LUCRARE DE DIPLOMĂ), Spania, 1996, scenariul, regia și muzica ALEJANDRO AMENABAR (n.1972), șapte premii Goya, 1996, Premiul publicului, Annecy, 1996, an în care a reprezentat Spania la nouă festivaluri internaționale iar în anul 1997 la cinci festivaluri internaționale.

Un film straniu, între realitate și iluzie, între așteptat și imprevizibil, între banal și extraordinar, între convențional și inedit, în care autorul folosește elemente de film polițist, de suspans, de serie neagră. Suportul filmului este existența unui misterios asasin în serie care, aparent, operează fără nici o motivație logică, în mediul universitar, probabil la Madrid, în zilele noastre. Și totul pornește de la redactarea și susținerea, posibilă, a unei lucrări de diplomă a unei studente de la Facultatea de psihologie, prin natura lucrării fiind nevoită să apeleze și la unii colegi de la Facultatea de cinematografie, unii implicându-se fără a fi solicitați. În această investigație a studentei Angela, care capătă forma unei anchete, a unui reportaj, nivelele, realitate/ ficțiune/ imaginar/ oniric ne apar ca foarte fragile, iar granițele între ele imposibil de trasat. De aici o permanentă stare de incertitudine, de instabilitate, două dintre stările moderne foarte frecvente în cinematografia universală din perioada postbelică, explicația fiind că ele sunt și stările, sentimentele dominante ale omului modern, contemporan. Evenimentele, faptele, întâmplările, în felul cum se desprind unele din altele, desfid logica realității obiective, dar ele sunt conforme logicii ficțiunii unde orice se poate întâmpla, cu condiția unei finalizări estetice, poetice, ceea ce se poate observa, aici, din plin. Permanent avem senzația, destul de puternică, destul de convingătoare, artistic, că realitatea/ iluzia/ imaginarul/ oniricul sunt percepute ca fiind intersanjabile. Uneori visul coșmaresc este trăit cu atâta intensitate încât, mai departe, determină anumite aspecte ale realității și, invers, realitatea, atât de crudă adesea, năvălește în lumea visurilor. Tema filmului este, neîndoios, violența, sub multiple aspecte, astfel explicându-se, din partea unor personaje, în primul rând din partea Angelei, o seducție a morbidului, a neobișnuitului, a aventurii. Și categoriile

fundamentale ale moralei, bine și rău, sunt, de asemenea, relativizate, făcând abstracție că ele, reciproc, sunt stimulative. Uneori se substituie una alteia, alteori se resping cu brutalitate sau se curtează cu amabilitate, ori, pur și simplu se devorează. Altfel spus, se comportă aiudoma unor personaje. O remarcabilă calitate a filmului, pe lângă cele amintite, este tonul ironic, persiflant și folosirea cu un simț al dezolării fără greș a grotescului, a oribilului. O alta este analiza, aproape insesizabilă, a unor zone obscure ale psihismului personajelor. Din acest punct de vedere, subsolul universității, în care surprizele se succed cu rapiditate, sugerează tocmai coborârea în astfel de zone, abisale, ale psihismului. Ideea coloană a filmului este că adevărul, nu numai că este, aproape întotdeauna incomod, dar el, de cele mai multe ori, poate ucide. O altă idee, foarte importantă, este că cinematograful, arta în general, poate fi folosită ca instrument de manipulare. Tocmai ceea ce sesizase și Luis Buñuel în lucrarea autobiografică „Mon dernier soupir”: „Cinematograful este o operă minunată și periculoasă dacă un spirit liber o manipulează. Este cel mai bun instrument pentru a explica lumea viselor, a impulsurilor instinctului. El pare să fi fost inventat pentru a exprima viața subconștientului, pătrunzând atât de adânc, la rădăcinile poeziei”. Filmul, într-adevăr, comunică, acaparator, impresia unei suple și perisabile construcții, gata să se năruie, să se pulverizeze, la cea mai mică atingere, dar și a unui edificiu impozant, parcă din granit, rezistent oricărui seism.

SUEDIA.

Apartinând tipului nordic de cultură, și cinematografia suedeză manifestă o atracție firească pentru expresionism, a cărui expresie este, în mod curent, un gust al peisajului nordic, o preferință pentru temele majore, având ca precedent filosofia precursorului existențialismului. Sören Kierkegaard, pentru construcția tradițională de saga. Pentru perioada „marelui mut”, reprezentativi sunt VICTOR SJÖSTROM, MAURITZ STILLER apoi, pentru perioada postbelică, INGMAR BERGMAN, titanul, ALF SJÖBERG, BO WIDERBERG.

24. JULORATORIET (ORATORIUL DE CRĂCIUN), Suedia, 1996, r. și coscenarist, KJELL-AKE ANDERSSON (n.1949). A studiat arta cinematografică la Universitatea din Lund, centru universitar de

prestigiu, evocat cu ironie de Ingmar Bergman în „Fragii sălbatici”, apoi arta fotografică la Stockholm unde a obținut și diploma de cineast, la Institutul dramatic. Debutând cu un scurtmetraj, realizat împreună cu Kjell Sundvall, „The bus”, împreună cu acesta înființează Compania „Tiger Film”, unde au realizat mai multe filme pentru televiziune și lung-metrajul „Happy Devil”.

Filmul „Oratoriul de Crăciun”, aparținând realismului magic, simbolic, poetic, are o amplă construcție de saga, prin alternarea unor planuri temporale, prezent/ trecut, partea cea mai întinsă cu un subplan, oniric și spațial, Suedia/ Noua Zeelandă. Substanța filmului constă în ideea că arta poate avea și are un rol formativ, chiar salvator în momentele cele mai nefavorabile pentru om. Arta este nu numai o sublimare a energiei umane, dar, odată cu credința religioasă, și finalizarea cea mai înaltă a existenței noastre, justificarea ei, dar și expresia acesteia, generatoarea unei identități. Însă arta înseamnă nu numai inspirație ci, neapărat, și muncă și efort și jertfă. De aceea, sugerând drumul evolutiv, sinuos, al oricărei culturi, al oricărei opere de artă, al culturii universale, înclinația pentru artă a Solveigăi se finalizează abia la a treia generație, prin Victor, finalizare care urmează un proces complex de căutări, de rătăcirii, de tentații și renunțări. Un proces de autocunoaștere, de cunoaștere. Plecarea lui Sidnei, pe urmele tatălui, înghițit de furia mării, o altă jertfă, în Noua Zeelandă și descoperirea celei alături de care el spera să-și regăsească liniștea, sugerează nu numai vastele teritorii, evenimente, fapte și întâmplări, din care se hrănește orice act creator, dar și dimensiunea și vocația universală a finalizării procesului, actului creator, opera de artă. Și faptul că opera de artă, dorită de Solveig să fie interpretată, „Oratoriul de Crăciun” de Johann Sebastian Bach, căci și interpretarea unei opere muzicale este un act creator, o recreare a ei, are loc în Ajunul Nașterii Mântuitorului, finalizată prin Victor, ne relevă o altă dimensiune a operei de artă, în general, cea religioasă și, cu aceasta, situarea ei dincolo de spațiu și timp, în universul esențelor. Un alt aspect, foarte important, al acestui film este și locul și rostul sensibilității și al emoțiilor, nu numai în procesul de creare a unei opere de artă, ci și în acela al receptării ei. Bineînțeles, se sugerează că trebuie să se facă distincție între elaborarea unui produs artistic care presupune,

evident, stăpânirea unui meșteșug, a unei tehnici, și actul creator care, pe lângă posedarea acestuia, are și altceva în plus, hotărâtor, talentul inspirația, substanța lor, emoțiile, sensibilitatea, trecute prin suferință. Solveig era o sensibilă, Sidnei, fiul ei, de asemenea, chiar într-un mai mare grad, la care se adaugă și o gravă dereglare psihică după ce este sedus, virgin fiind, de o prostituată bătrână, cu care îl va concepe pe Victor, o tentativă de viol și o detenție. În fine, Victor reușește să atingă acea stare optimă actului creator, interpretării creatoare a „Oratoriului de Crăciun”, după ce află toate acestea din parcurgerea scrisorilor de la mama sa, bătrâna prostituată Fanny, scrisori pe care le-a ignorat câțiva ani. Adevărul, suferințele, emoțiile, sensibilitatea din întâmplările, din faptele pe care abia acum le află, le cunoaște, le înțelege, și le asumă, le re trăiește, îl stimulează. O stare de iubire, de inspirație, de eliberare, de purificare, de dăruire. Și un alt aspect, mai subtil, ne prilejuiește o lectură mai atentă a acestui film și anume că numai o operă de artă, aici muzicală, poate fi re-creată prin interpretare și niciodată un subprodus artistic. Extinzând, un act critic devine act creator numai plecând de la o operă de artă. Respingerea, prin lectură și aplicarea unor criterii specifice, a unui subprodus artistic, este doar o îndeletnicire tehnică.

UNGARIA.

Cu un apăsător sentiment al muncii, al valorilor, al corectitudinii, al cinstei, al ordinii, apropiindu-l foarte mult de tipul german, dar și cu un vibrant sentiment al onoarei, al nobileții, nu de puține ori manifestat cu vehemență („Că-i vai și-amar/ De cel ce îl jignește pe maghiar” – Sandor Petöfi) și, totuși, sentimentul, tipul maghiar s-a manifestat cu sensibilitate și profunzime de idei în toate artele, în cultură. Prezintă încă din perioada interbelică, pe plan regional, ca o mișcare notabilă, cinematografia maghiară, abia după cel de-al doilea război mondial se conturează ca școală, în două valori succesive, 1954 și 1963-1964. Temele, motivele sunt legate strict de perioadele modernă și contemporană ale istoriei Ungariei, cu interes pentru aspectele sociale, politice, ideologice, morale, filosofice și religioase. Regizorii, bine diferențiați sau nuanțați stilistic, se exprimă în registrul larg al realismului, nu de puține ori cu accente pe analiza psihologică, pe fluxul unor puternice trăiri. O echipă

destul de numeroasă de cineaști din care se amintesc, de obicei, Miklos Jancso, Zoltan Fabri, Marta Meszaros, Istvan Szabo, ca și Miklos Jancso, de o evidentă circulație universală.

25.KOZEL A SZERELEMHEZ (APROAPE DE DRAGOSTE), Ungaria, 1998, sursa literară “A kutyak nem felejtenek” („Câinii nu uită”) și regia ANDRAS SALAMON (n.1956). Fotograf, și acesta se vede cu prisosință și în acest film, operator, scenarist, scriitor, regizor de film, din 1989 până în 1997 a realizat douăzeci și cinci de filme documentare. Cu lung-metraj de ficțiune debutează în 1991 cu „Zsotem” („Te iubesc”).

În „Aproape de dragoste”, povestea banală a unui tânăr, Korsi, plecat de la țară și angajat în poliție, este doar un pretext pentru a însoți înfiriparea, conturarea, exprimarea, trăirea cu delicatețe dar și cu forță a sentimentului iubirii, un sentiment aproape incredibil și imposibil între un maghiar, culmea, polițist, și o chinezoaică al cărui trecut, recent, nu este tocmai clar și onorabil. Evident, autorul sursei literare și al filmului, răstoarnă multe clișee, multe convenționalisme.



Și câinele Bobi întregește acest trio nonconformist. Sfătuiți, amenințați, arestați, bătuți, ei nu renunță, dar nu din încăpățânare, ci din preaplinul sentimentului care îi apropie, îi unește și îi contopește definitiv. Un sentiment manifestat nu cu izbucniri patetice, cu înverșunare, cu crispare, ci cu calm, cu firesc, cu o implacabilă și nerostită hotărâre, cu o sublimă dăruire reciprocă. Incomunicabilitatea prin limbă este suplinită, îmbogățită, de comunicarea prin virbația sufletelor. Momentele de încordare, în raporturile cu ceilalți, de dramatism, alternează cu cele de un seducător și proaspăt umor. Foarte frumoase secvențele de la locuința și locul de închinăciune al chinezilor și de la gospodăria părinților lui Korsi.

SZENV EDELY (PASIUNE), Ungaria, 1998, scenariul și regia GYORGY FEHER (n.1939). Absolvent, în 1972, al Facultății de regie de film și de operatorie a Școlii Superioare de Arte Cinematografice, a realizat filme TV, documentare, spectacole de operă și teatru. Cu lung-metraj de ficțiune debutează în 1990 cu „Szurkulet”, distins cu patru premii internaționale și două premii naționale.

Filmul „Pasiune”, selectat oficial pentru Festivalul internațional de la Cannes, 1998 și distins cu șase premii naționale, are ca sursă literară celebrul roman al lui James Cane, „Poștașul sună întotdeauna de două ori”, după care s-au mai realizat, anterior acestei ultime variante, încă trei, aparținând lui Pierre Chenal (Franța, 1939), Luchio Visconti (Italia, 1948, cu titlul „Obsesie”) și Bob Rafelson (SUA, 1980). Realizat în alb/ negru, esențializat, prin eliminarea tuturor momentelor care ar fi dus la diluarea tensiunii dramatice, concentrat asupra confruntării, în primul rând psihologice, a componentilor triumphiului conjugal, cu scurte secvențe privind apariția unui judecător și a avocatului, mai curând niște proiecții ale zbuciumului interior, cu un dialog auster, dar foarte elocvent, de un realism dur, punctat de viziuni coșmaresti, filmul „Pasiune”, de o viguroasă și expresivă culoare locală, deși senzația este de timp și loc nedefinite, este o realizare remarcabilă a cinematografeiei maghiare din ultimii ani. În acest film trebuie făcută distincția între iubire, sentiment fundamental, înălțător, esența Creațiunii, și dragostea trupească, posesivă, eșuată în irațional, distructivă, mistuitoare, devenită obsesie. Interesante personajele, ca atitudine față de crima comisă și de făptuitorul ei: chelul, în aparență judecător, sugerează vocea conștiinței: avocatul criminalului, tipul funcționarului într-un sistem birocratic, rutinier, sclav al chichițelor complicatelor articole de lege: preotul care, pledând pentru iertare, căci Dumnezeu îi iubește și îi iartă pe toți, în mod egal, ne apare, mai mult, ca un complice. Deși privită ca o fatalitate, legătura adulterină nu exclude asumarea vinei, responsabilitatea și sancționarea, nu datorită hazardului ci unei forțe imanente, cu tot șantajul, aparent, atât de bine calculat. Imaginea de sugestie expresionistă cu contraste a surselor de lumina, cu nuanțe întunecate, filmările de aproape, primplanuri și grosplanuri, alternând cu panoramice, mișcările de aparat, unghiurile variate și scurte, tăcerile lungi, tangoul pe care îl

dansează cei trei, în perechi, în camera ca un „theatrum mundi”, totul se leagă, se armonizează într-un joc fatidic al destinului, într-o implacabilă tragedie a omului, înlănțuit de-o pasiune fără ieșire, fără posibilitate de salvare. Un film tipic maghiar, dar și un film universal, în același timp, cu aromă de rapsodie. Ritmul sacadat, rezultând din reluarea, variată și nu, a filonului melodic principal, însăși pasiunea devoratoare, ca o cavalcadă spre infern și, deodată, prăbușirea prin zdrobire și, posibilă, înălțare prin moarte.

Spiritul european nu este o sumă cantitativă a unor trăsături naționale, zonale, regionale, ci rezultanta calitativă a acestora, manifestându-se prin diversitate, prin paralelisme, contaminări, împrumuturi, schimburi, asimilări și, uneori, prin imitație, pe multiple planuri, sufletesc, mintal, de conștiință, moral, filosofic, mitologic, religios, irumpând în (din) tradiții, mentalități, comportamente, concepții, viziuni, dorințe, aspirații.

Avem simțul și sentimentul vechimii, al unei solide temelii, greco-latine, al continuității, al duratei, al veșniciei și al infinitului, al demnității, al responsabilității și al solidarității, al construcției, al civilizației și al civilizării, al istoriei, al apartenenței la un sistem deschis de valori, bine conturat, inspirat, dinamic și novator, valori diferențiate dar și nuanțate, spre cele patru zări: avem simțul, sentimentul binelui, frumosului și adevărului, al miniaturalului și al monumentalului, al analizei și al sintezei.

Avem, dintotdeauna, o atitudine de luptători, de aici, un simț, un sentiment al patetismului, al eroismului, al tragicului, al mărețului și sublimului, al victoriei, dar și al dreptății, al libertății, al justiției.

Suntem mândri pentru că suntem europeni, iar nu orgolioși, aroganți, vanitoși, îngâmfati, infatuați. Suntem mândri pentru că am devenit înțelepți, toleranți și iubitori, deoarece știm ce este și ce a însemnat lipsa de înțelepciune, intoleranța și ura. Căci înțelepciunea noastră, toleranța și iubirea noastră, sunt fructul zbuciumului, al suferinței, al căutărilor.

Avem un profund simț, un profund sentiment al interdependenței, dar și al armonizării, al comunicării, al democrației, al unei generoase și fertile deschideri spre universalitate.

Cu fiecare an FESTIVALUL FILMULUI EUROPEAN devine mai bogat și mai divers atenuînd, într-o foarte mică măsură, avalanșe de pelicule hollywood-iene, în majoritatea lor covârșitoare, mediocre și submediocre. Un reproș sever trebuie făcut organizatorilor, Delegația Comisiei Europene în România și Uniunii Cineaștilor din România, deoarece nu sunt, încă, receptivi la numeroasele propuneri venite din partea publicului, a presei și a criticilor, ca festivalul să fie organizat, în întregimea lui și în alte centre culturale din provincie, de exemplu Iași, Tg. Mureș, Cluj-Napoca, Sibiu, Timișoara, Craiova și Constanța. Oportunitatea unei astfel de extinderi nu mai trebuie demonstrată.

La actualele ediții au fost prezentate douăzeci și patru de filme, fiind reprezentate șaptesprezece state membre și asociate Uniunii Europene. Pe sexe, douăzeci și unu de filme au ca autori bărbați iar trei filme sunt semnate de femei; pe ani repartitia este următoarea: patru în 1998, douăsprezece în 1999 și șase în 2000; nouă filme sunt debuturi.

AUSTRIA

1.VIRGIL WIDRICH-HELLER ALS DER MOND (MAI STRĂLUCITOARE DECÎT LUNA), 2000

Născut în 1967, Virgil Widrich a debutat la vârsta de doisprezece ani ca regizor și producător, manifestîndu-se în trei direcții: filme în sistemul video, de animație și scurt-metraje documentare și de ficțiune. În 1987 a înființat propria sa companie de producție, "Classic Film". Primul film de ficțiune de lung-metraj, "Vom Geist der Zeit", îl realizează în anii 1983-1985.

Filmul "Mai strălucitoare decît luna" a fost prezentat în același an, la zece festivaluri, fiind distins cu două premii la Anvers (Belgia), iar în anul următor a participat la peste cinsprezece festivaluri din trei continente, Europa, Asia și America. Povestea a doi cetățeni români, Knarek și Julia, logodnica sa, introdusă de el fraudulos în Austria ca șofer al vienezului Melles, toți trei implicați în spargerii și jafuri de bănci, este un pretext pentru a privi ironic, cu sarcasm, persiflant și batjocoritor, cu fiori de umor al absurdului, spre răsăritul încă incert. Julia, cu rochia ei roșie, cu aerul ei de șmecheră, de nesperioasă, cu un vădit apetit pentru prostituție, este simbolul unei țări încă profund afectată de mentalitatea viciată de efectele unui sistem social-politic

totalitar, intolerant, concentraționar, carceral, prăbușită moral și spiritual, zvârlită, pur și simplu, din mașina lui Melles și părăsită pe un drum de țară, spre o câmpie vastă, imaginile sugerând precara noastră poziție, nesigură, instabilă, fără orizont. Cuplarea ei, întâmplătoare, cu emigrantul italian Pablo, venit în Austria cu gândul să deschidă un restaurant, este o subtilă insinuaare. Pe urmele celor trei, o “treime a deriziunii”, sunt trimiși doi detectivi, tratați caricatural, Max, bătrîn, cu părul și mustața albe și tînărul Erik, cu aspect de cretin.

Un film bine condus, dinamic, cu numeroase gaguri verbale, de gesturi, de situații. Un film ambiguu, o poveste adevărată, spusă, parcă, de un neghiob sau o poveste născocită de cineva, inteligent, imaginativ și fantezist ascuns, cu măiestrie, sub masca prostiei. Un film despre stîngăcie sau despre mimarea stîngăciei, dar sever și grav în intenție, bine disimulată, a satirei, a unei critici usturătoare.

2. BARBARA ALBERT-NORDRANG (CARTIERUL DE NORD), o coproducție Austria-Germania-Elveția, 1999.

Născut în anul 1970, Barbara Albert are o surprinzător de bogată activitate teoretică și practică. Avînd studii de teatru, de jurnalistică, de filologie germanică, de regie și de scenografie cinematografică la “Academia vieneză de film”, a lucrat ca asistentă de regie, ca scenaristă, ca actriță și ca asistentă de montaj. Ca regizor a debutat cu filme documentare și scurt-metraje de ficțiune, “Cartierul din nord” fiind primul film de ficțiune de lung-metraj. Premiul pentru Cel mai bun film de debut, Stockholm, 1999, Premiul “Marcello Mastroianni” pentru cea mai bună actriță tînără (Nina Proll, Veneția, 1999, Premiul FIPRESCI și Premiul “Vienna”, acordat unei producții locale, Viena, 1999. Filmul, cu o notație exactă și minuțioasă, pe linia unui realism tradițional, reconstituie o lume marginalizată, un univers uman aflat într-o situație limită, la granița între occident și orient, într-o Europă care încearcă să-și regăsească identitatea, dar încă suferind de consecințele unui război, cîștigat pe cîmpurile de luptă, dar pierdut din punct de vedere moral, sufletesc și spiritual. Locul ales, pentru a sugera această stare de incertitudine, de instabilitate, este cartierul din nord, de la periferia Vienei. Două tinere foste colege de școală, blonda Jasmin, austriacă, prea disponibilă pentru sexualitate și bruna Tamara, o emigrantă din

Sarajevo, se reîntîlnesc la o clinică unde se fac avorturi. Conflictul Tamarei cu tatăl ei, un pervers, sugerează grava stare conflictuală între generații, a părinților, născuți imediat după încheierea conflagrației, marcată de expansiunea Americii și a Uniunii Sovietice în Europa și a copiilor care adaugă, la dezorientarea și dezamăgirea părinților, propriile deziluzii. Fetele își dezvăluie, una celeilalte, speranțele și înfrîngerile, căutările și renunțările care nu sunt numai ale lor ci și ale multor altora, căpătînd, prin conjunctura nefavorabilă, războiul, rezonanțe tragice. Și acest conflict armat, filtrat prin sensibilitatea lor, este privit ca un destin neprielnic, implacabil, absurd. Femeia creată să iubească și să fie iubită, să primească și să poarte puterea vieții și să însuflețească, ele nu pot înțelege cum aceste taine pot fi destrămate printr-o greșită alegere a omului. Ele văd răul, îl recunosc și îi simt efectele, dar nu sesizează resorturile ascunse care îl declanșează și intimile lui mecanisme. Este răul, cu nenumăratele lui forme de manifestare, o fatalitate? Și este violența cea mai frecventă din ele, o întîmplare nefericită, un accident al vieții sau face parte din natura umană, imperfectă? Sau violența este o necesitate? Jasmina și Tamara nu analizează cu luciditate acest fenomen, nu sesizează complicata țesătură de cauze, ci simt doar efectele, repercursiunile lor asupra universului lor moral, afectiv, asupra așteptărilor lor. Cum privesc două tinere femei războiul, această privire a lor, generînd gînduri și emoții, stimulînd fluxul memoriei și al unor asociații mentale, este remarcabila victorie a debutantei. Întîlnirea ocazională cu trei tineri, de etnii diferite, refugiați din Balcani, în căutarea “visului occidental” și, mai departe, poate, a “visului american”, duce la diversificarea și adîncirea analizei psihologice a protagoniștilor. Sugestiile, sensurile, semnificațiile filmului nu sunt căutate, nu sunt explicitate, ci ele rezultă. Mărturisirile lor, gîndurile și emoțiile lor, sunt o acuză adusă intoleranței, o pledoarie poetică despre “pace între oameni și bună învoire”. Deși precis determinat ca timp și spațiu, 1995, Cartierul de nord, filmul este expresia, prin limbaj specific, a strării conflictuale a tinerei generații.

BELGIA.

3. JEAN-PIERRE și LUC DARDENNE-ROSETA, o coproducție Belgia-Franța, 1999, Premiul “Palme d ’ or”, Premiul pentru Cea mai

bună interpretare feminină-ex aequo-(Emille Dequenne), Cannes, 1999.

Rezumându-ne la arta cinematografică, s-au dovedit a fi deosebit de interesante, și nu numai din punct de vedere artistic, cuplurile (părinți și copii; frați; soț/soție; amanți), din indiferent care compartiment (producție, scenariu, regie, imagine, actorie etc).

Tînăra Rosetta, care locuiește împreună cu mama ei, alcoolică și prostituată, într-o rulotă, la periferia unui oraș de provincie belgian, ca personaj simbolic, sugerează patru ipostaze. Ea există, ca atare, într-un loc și timp precis determinate, după 1990, într-o așezare urbană de provincie. Neliniștită, agitată, gravă, serioasă, ea are două preocupări: să aibă grijă de mama sa și să-și găsească un servici sigur, pentru a subviețui. E mereu grăbită, gata s-o ia la goană. Trece strada fără să țină seamă de cele mai elementare reguli de circulație, străbate o pădure, ia dintr-un tub, acoperit la gură, o pereche de cizme din cauciuc, și le pune în picioare, intră în mica rezervație, apoi în rulotă, deretică la repezeală, se ceartă mereu cu maică-sa, pescuiește la balta din apropiere cu o sticlă și o undiță improvizată, dintr-o bucată de sîrmă ruptă din gardul de pe mal și iarăși în oraș, doar o găsi un servici și din nou spre "casă" și tot așa, fără întrerupere. În fine, este angajată la o plăcintărie. Patronul, un bărbat de vreo treizeci de ani, o învață cum să care, "singură" sacii cu făină, cum să fie aluatul pentru vafre, dar numai după trei zile, fără s-o anunțe, angajează, în locul ei, o altă fată. Protestează, face scandal, pe cea nou venită o bruscăază și, totul, de la capăt. Spre norocul ei, dar înșelător, cunoaște un tînăr, angajat de același patron, să vîndă vafre la o tarabă. Acesta îi propune să lucreze împreună, o plimbă cu motocicleta, dar ea vrea, neapărat, ceva sigur. Îl pîrăște patronului că e necinstit și reușește, astfel, să-i ia locul. El o urmărește, se bat, ea îl salvează de la înec, renunță de la angajare și se întoarce acasă să-și îngrijească mama. Deși o prinsese cu un amant, se apropie de ea cu grijă, cu răbdare, cu tandrețe. Într-o zi, cînd abia căra o butelie pentru aragaz, cade în noroi. Plînge neputincioasă dar tînărul vrea s-o ajute să se ridice. Ea întoarce capul spre el și, din profil, îl privește rugătoare. Din această imagine se desprind și celelalte ipostaze ale Rosettei. Ea devine reprezentativă pentru o generație dezamăgită și dezorientată, apoi pentru toți ceilalți oameni, de pretutindeni, aflați

în condiții identice sau similare și, în fine, ne apare ca o efigie a stărilor arhetipale de suferință și speranță. Traiectul ei existențial, redus la câteva gesturi și acte, pe care le repetă zilnic, cu încăpăținare, cu perseverență, cu furie, până aproape de nebunie, se înalță la semnificația mitului lui Sisif. Rosetta este un Sisif feminin. Ea amintește de personajele filmografiei lui John Huston care, și ele, se află sub teroarea unei goane, cinice și disperate. Fuga de “sine”, de răul din “sine”, goana după “sine” pentru găsirea sau regasirea identității, goana după un ideal irealizabil. Din nou, cel puțin, asemănarea cu Forrest Gump sau Lola din “Aleargă, Lola, alergă!”, 1998, Germania, r.Tom Tikwer.

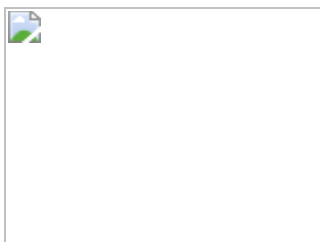
Rosetta este un personaj nefericit, tragic. Ea se află, în fond, într-o permanentă stare de alarmă, de revoltă, de confruntare, de luptă. Lupta cu mama sa, cu cei din jur, cu ceilalți, cu societatea, cu lumea, cu prejudecățile, cu toate relele, cu răutatea și lipsa de sensibilitate și capacitatea de a se emoționa, a altora, cu vremurile. Dar ea duce și povara celei mai cumplite și mai necruțătoare lupte, lupta cu sine însăși. Remarcabil portretul moral, psihologic, al Rosettei, rezultând dintr-un caracter dîrz, dintr-un temperament exploziv.

Ca exprimare, sunt de excepție notația minuțioasă, concretețea imaginilor, folosirea flash-back-ului, numeroasele prim și gros-planuri, mișcarile de aparat, foarte expresive, culoarea locală. Un film concentrat, esențializat, fiecare lucru, fiecare obiect, ales cu rigoare și inspirație, avînd un loc precis în logica filmului. De exemplu, mocipla, ca și insalubra așezare, semnifică mizeria morală, spirituală a lumii contemporane, a lumii, în general.

4.PETER BROSENS și DORJKHANDYN TURMUNKH-STATE OF DOGS (CONDIȚIA CÎINILOR), coproducție Belgia-Mongolia, cu participarea unor studiori din cinci țări europene, 1998, selecționat la patruzeci și unu de festivaluri internaționale din Europa, Asia, America de Nord, America de Sud, distins cu patrusprezece premii.

Peter Brosens (n.1962), licențiat în geografie și antropologie socială și culturală, profesor la Școala de Film RITS din Bruxelles, regizor și producător, în 1993 este cofondator al companiei independente de producție de film, “Inti Films”. Din 1991 regizează sau coregizează cinci documentare video și este producător pentru alte două.

Dorjkhandyn Turmunkh (n.1959), licențiat al școlii de jurnalistică a Universității de Stat din Mongolia, ziarist, director de programe la televiziunea mongolă, scenarist și producător, în 1994 fondează compania independentă de producție de film, “Tobeh Toli Production”.



Cu filmul “Condiția câinilor” pătrundem într-o lume de legende și mituri orientale și, anume, mongole, legende și mituri care particularizează, într-un mod propriu, bogata simbolistică a “câinelui”, de altfel, sub un aspect sau altul, prezent în toate mitologiile. Sintetizînd, cîinele apare sub următoarele funcții: călăuză a omului în întunericul morții, după ce îi va fi fost tovarăș în lumina vieții (egipteni, germanici, mexicani, perși etc) el poate servi ca mijlocitor între lumea aceasta și cealaltă (zona congoleză, Siberia): păzitor al infernului, ca în mitologia greacă, Cerberul; asociat cu divinitățile htonice și sacrificiul uman (Peru); el are, uneori, virtuți medicale (mitologia greacă); alteori apare sub înfățișarea unui erou civilizator, cunoscînd viața oamenilor sau de erou pirogen (zona Nilului); are semnificația puterii sexuale, legată tot de cucerirea focului (miturile turco-mongole și unele mituri oceaniene); este asociat tagmei rezboinicilor (lumea celtică); în miturile islamice se fac asocieri între cîine și tot ceea ce are mai josnic creațiunea. Prin urmare, cîinele, este evident, reprezintă un simbol cu aspecte antagoniste, ambivalente, duale, fiind și spirit protector, benefic, dar și inger căzut, spirit malefic ca, de exemplu, în legenda dr. Faust.

Regizorii evocă Mongolia zilelor noastre, după destrămarea “imperului răului”, capitala Ulan Bator și vastele teritorii bînuite de vînturi și devorate de praf și secetă. Un oraș al contrastelor fizice, în primul rînd. Cartiere cu blocuri moderne, apartamente confortabile, magazine bine aprovizionate, mijloace de transport comode, dar și cocioabe, maidane sufocate de grămezi de gunoi, bărbați și femei

îmbrăcați, aproximativ, după moda ultimelor decenii sau cu vesminte tradiționale. Dar acest contrast este, cît de cît, conciliat, nivelat, de dominarea unei mentalități tradiționale, de vechi îndeletniciri și obiceiuri. Viața în cort, creșterea vitelor, comerțul la înțelegere, pe loc, lentoarea unui mod de existență, cu încetinitorul, ca un ceremonial continuu, conturează culoarea locală a unei colectivități, parcă, aflata dincolo de timp și spațiu, într-o veșnică încremenire. Povestea cîinelui vagabond, Baasar, împușcat de un hingher și care nu vrea să redevină om, credința străveche fiind aceea că, după moarte, orice cîine va reveni pe pămînt, sub înfățișare umană, este o poveste simbolică, o metaforă. Viziunea asupra legendei, este răsturnată. Revenirea, pe pămînt, a oricărui cîine, după moarte, are două semnificații: suferind toată viața, el este răsplătit, după moarte, printr-o existență umană și, revenirea lui, are semnificația întoarcerii printre ființele pe care le-a slujit toată viața. Baasar refuză să revină printre oameni din două motive: oamenii s-au înrăit atît de mult încît nici măcar nu l-au lasat să moară de moarte bună, pe de o parte, iar pe de altă parte, existența oamenilor a devenit mizerabilă. A fi om, gîndește Baasar, este o adevărată umilință, o adevărată nenorocire. Orice cîine care mai aspiră la "condiția umană", este un nerod. Nuanțînd, în gîndirea popoarelor din Asia, transfigurată în povești, legende și mituri, credințe laice și religioase, cîinele, avînd în vedere ambivalența și a acestui simbol, este spirit protector și benefic, dar și purtător al blestemului dumnezeiesc. Dar dragonul Rah, ca în orice legendă, ca în orice mitologie, are rolul să restabilească vechile obiceiuri, statornicita armonie. Amenințînd că va devora soarele, Rah vrea sa-i aducă pe oamnei pe calea cea bună. Povestea cîinelui Baasar, expresie a unor legende, a unor mituri orientale, este expresia condiției și existenței umane exprimate metaforic, filtrată prin acestea. În sensul ambivalenței symbolismului dragonului, Rah, aici, simbolizează puterea cerească ordonatoare și creatoare.

Superbe sunt imaginile, expresivitatea plastică (maidane, gunoaie, cadavre de cîini, de pasări, permanent în asociere cu omul), galeria de portrete, ambianțe, atmosfera de margine de lume, aerul de irealitate, uneori, cu accente de halucinație.

Dar filmul implică și o altă semnificație, în planurile istoric și anistoric, o tragică încleștare, dar și o tragică aspirație spre regăsirea identității unui spațiu spiritual, cultural a unui neam, a unei țări, a unor vitale valori, renescătoare, pervertite, trădate sau uitate, morale, de cunoaștere, de recunoaștere, mitologice, spirituale, religioase.

CEHIA.

5.DAVID ONDRICEK- SAMOTÁŘI (SIGURATICII), o coproducție Cehia-Slovenia, 2000. Participând la douăzeci și două de festivaluri, filmul a fost distins cu următoarele premii: Premiul publicului, Varșovia, Polonia, Premiul FIPRESCI, Premiul jurului ecumenic și Mențiune specială a juriului internațional, Mannheim, Germania; Premiul publicului, Thessalonik, Grecia.

Cu studii la Academia de Film din Praga, între anii 1987-1992, David Ondricek a debutat în 1996 cu film de ficțiune de lung-metraj, "Wisper", premiul de susținere (Gottbus), Premiul special (Valencia, Spania) și premiul publicului (Terlicky). "Siguraticii" este cel de-al doilea film al lui.

În Praga, după Revoluția de catifea, șapte tineri, în jurul a douăzeci și cinci de ani, între care o fată, venită din provincie, încearcă să înceapă și să închege, între ei, relații afective. Nevoia lor, a fiecăruia, de o cât de puțină căldură sufletească, este ceea ce ar putea să-i facă să se cunoască, să se ajute și să întreprindă ceva pentru acum, pentru viitorul lor. În această legitimă dorință, aspirație a lor, ei nu pun patetice accente, ei nu-și fac răsunătoare planuri, ci pur și simplu, vor să găsească, în fine, o cale de comunicare. Se întîlesc, discută, nu se înțeleg, o iau de la capăt dar nu pot descoperi acea notă a unisonului, nu în sensul pierderii personalității fiecăruia, ci în sesul unei puneri de acord asupra aspectelor esențiale ale locului și rostului lor. Descoperă, însă, cu fiecare întîlnire, cu fiecare nouă discuție, că nimic nu poate să-i lege, să-i unească. Și nu personalitatea fiecăruia ar fi piedica ci, dimpotrivă, haosul din inima și mintea fiecăruia care, la rîndul lui, stimulează și amplifică haosul din inima și mintea fiecăruia din ei, al grupului. Și nu e vorba de vaitate, de orgoliu, de ambiție. Ceva nelămurit, imposibil de definit, îi face să simtă ca acel trecător care, necalculînd bine ritmul pașilor sau necunoscînd topografia locului, se împiedică și cade. Senzația lor

este de cădere în gol. Parcă un sentiment de înstrăinare, de acreală, de nemulțumire, fără cauză și obiect, parcă un fel de amețeală, așa cum simte cel care se dă prea mult în lanțuri, la iarmaroc. Ambianța, apartamente, străzile, magazinele, chiar serbarea pentru copii, malul lacului, care ar fi putut să-i îndemne la reverie, muzica, dansul, superbul cer albastru-întunecat al nopții, tăcerea ei, nimic nu le este pe plac. Mai mult, doi dintre ei se certă și fata, ca la un incendiu, îi stropește cu extingtorul; un șofer îl zvîrle pe unul din mașină pentru că a vorbit rău despre Praga. Și, pe deasupra, semn rău, mai trece și o înmormîntare.

Ei, șapte la număr, semnifică, în simbolistica numerelor, neliniștea, teama de necunoscut, încheierea unui ciclu și trecerea spre altul. Astfel se explică și incendiul declanșat. Splendidă imaginea, ei arzînd, flăcările pe trupurile lor. Necesitatea, pe de o parte, a purificării prin ardere iar, pe de altă parte, sacrificiul, necesitatea unei jertfe.

Prezența turiștilor japonezi care se interesează de felul cum trăiesc cehii, semnifică drumul spre autocunoaștere, dar prin cunoașterea celorlalți. Adică, identitatea fiecăruia, individ sau neam, rezultă din raportarea la ceilalți. Dar tinerii noștri, neamul, lumea, aleg altă cale, a iluzionării, consumul de droguri sugerînd această greșită alegere. Și, de pe un deal, Capitala, ca o speranță, ca o promisiune, altfel spus, memoria, istoria.

Specificul artelor, culturii cehe, specificul unui neam, prin care filtrează totul, umorul, și aici, este modalitatea de a percepe lumea, de a dialoga cu lumea, de a se întoarce spre "sine".

DANEMARCA.

6.SOREN KRAGH-JACOBSEN-MIFUNES SIDSTE SANG (ULTIMUL CÎNTEC AL LUI MIFUNE), 1999. Filmul, prezentat la treizeci și unu de festivaluri, a fost distins cu patrusprezece premii, printre care: Marele premiu al jurului și "Ursul de argint", Berlin, 1999; Premiul filmului european, Los Angeles, 1999; Premiul pentru Cel mai bun film la Festivalul filmului nordic, 1999; Premiul "Amanda" și Premiul pentru Cel mai bun film nordic, Norvegia, 1999.

Regizorul, născut în anul 1947, a urmat Școala de Film (FAMU) de la Praga. Compozitor, coscenarist și regizor TV, cu film de ficțiune de

lung-metraj debutează în 1978 cu “Wanna See My Beautiful Navel”, după care urmează: “Rubber Tarzan”, 1981; “Thunderbirds”, 1983; “Emma ’ s Shadow”, 1988; “Shower of gold”, 1988; “The Boys from St. Petri”, 1991 și “Bird Street”, 1997.

Un film de o ambiguitate seducătoare. Pentru a urmări destinul unui tânăr înzestrat, Kresten, de curînd căsătorit, angajat la compania socrului său, deschizîndu-i-se o strălucitoare carieră, regizorul recurge la destinul unui personaj, interpretat de marele actor nipon, Toshiro Mifune, roninul Kikuchio, din filmul lui Akira Kurosawa, “Shikinin no samurai” (“Cei șapte samurai”), 1954. Știind că roninul, însemnînd în limba niponă, “om liber”, adică un samurai care și-a căpătat libertatea sau a devenit liber prin căderea casei din care făcea parte, putem dezlega și enigma destinului lui Kresten. Prin obținerea libertății, devenind ronini, purtînd ca simbol numai o sabie, în locul celor două, la care avea dreptul orice samurai, noua împrejurare îi obliga și la scimbarea condiției, a poziției și rangului lor. Cei mai mulți ronini s-au pus în slujba țăranilor atacați și jefuiți de tîlhari, unii devenind funcționari iar alții, de-a dreptul tîlhari, bandiți la drumul mare.

Kresten, cu toate calitățile lui, inteliget, întreprinzător, cinstit, cu un profund sentiment al onoarei, este defavorizat de un trecut confuz. Decedîndu-i tatăl, plecînd să ajute la înmormîntarea lui, Krete își revede fratele, un retardat mintal. Pentru a-l lăsa în grija unei persoane de încredere, el angajează o femeie. Aceasta, însă, contrar aparențelor, sub înfățișarea de femeie cinstită, ascundea pe aceea de prostituată de lux. Bineînțeles, sugestia că niciodată omul nu ne apare sub adevăratul lui chip, el fiind, consecință a imperfecțiunii sale, date sau alese, o succesiune de măști. Altfel spus, omul nu poate cunoaște esența. Esențele, ci numai aparențele. Un alt aspect al filmului este și acela de a pune în discuție ascendența fiecăruia. Fără reproș sau nu, cît de cît onorabilă sau nu, compromițătoare sau nu, ascendența fiecăruia, altfel spus, trecutul, este ireversibil. Actul de naștere al fiecăruia, al neamului, este trecutul, memoria, un sistem de cauze și efecte.

Ambiguitatea filmului este asemenea unui joc de lumini și umbre. Poate că regizorul face aluzie la labilitatea destinului oricărei persoane, de orice condiție, prin Toshiro Mifune la destinul

artistului, prin personajul Kikuchio la condiția oricărui luptător, prin Kresten la aceea a unuia din “stîlpii societății” moderne.

În fine, o altă sugestie a filmului este că cele trei înfățișări ale timpului, trecut, prezent și viitor, ne apar ca prinzîndu-ne în mrejele lor, asemenea succesiunii de măști sub care se află, ca o pecete, ca o enigmă veșnic nedezlegată, omul. Trăind undeva, pe o pulsație a timpului, în eterna devenire a lui, în planurile sufletesc, mintal, spiritual, nu știm, cîndva, sub tirania căreia ne vom prăbuși sau sub a cărei binecuvîntare vom triumfa.

Privit din alt unghi, un film despre relativitate, un film despre destin, un film despre tortura trecutului, un film despre mutilare. Dar înmormîntarea tatălui, fratele infirm, pot fi doar proiecția obsesiilor, spaimelor lui Kresten.

De o evidentă suplețe și forță de pătrundere, sunt analizele psihologice, o importantă tradiție în cinematografia daneză.

FINLANDA.

7.FINLANDA. OLLI SAARELA-RUKAJÄRVEN TIE (AMBUSCADA), 1999.

Regizor de film și scenarist, Alli Saarela (n.1965), debutînd cu lung-metraj de ficțiune în 1989 cu “The Rat”, a mai realizat următoarele filme în această categorie: “Cruel Countryside”, 1993; “The Redemption”, 1997 și “Bad Luck Love”, 2000 la care se adaugă și surt-metrajul “Koverhaar-Three Days I a Butcher ’ s Life”, 1996.

Specia “film de război”, ca și în literatură, este pîndită de un pericol, aproape, inevitabil, acela de a eșua, din punct de vedere artistic, în spectaculos, în senzațional, cu vădite intenții propagandistice, avînd în vedere și acel clișeu prin care orice adversar, în această violență instituționalizată și generalizată, este un odios iar ceilalți, prin mistificare, sunt numai niște eroi, prin acest procedeu, simplu și eficace, obținîndu-se două efecte, îmbărbătarea celor din tabăra noastră și deprecieră celor din tabăra adversă. Procedeu este finalizat, ca expresie, pe două căi: patetismul și ridicularizarea. Regizorul finlandez, însă, nu numai că nu folosește astfel de trucuri, dar le ocolește prin modul demn și discret în care înțelege să trateze tema propusă.

Filmul este inspirat dintr-o întîmplare reală, pertrecută în primele zile ale războiului ruso-finlandez din anii 1941-1944. Locul și timpul:

Karelia de Sud, iulie 1941. Construcția filmului este perfect rotundă, prima și ultima secvență fiind identice, semnificând eterna aspirație a membrilor cuplului erotic, a unuia spre celălalt și a amândurora spre refacerea armoiei originare, dar și repetarea acelei exemplare tragedii, a lui “Romeo și a Julietei sale”, tratată, aici, în ton de saga, specific nordic. Și, între aceste două momente, în fond unul și același, repetarea lui întărindu-i semnificația, exemplaritatea, ISTORIA: locotenentul Perkola, care conduce o grupă de ostași, numai spre est, în urmărirea sovieticilor, un dușman multisecular, cu atât mai periculos cu cât nu acceptă o luptă dreaptă, bărbătească, ci atacă numai din poziții imprevizibile, rămânând mereu invizibil: atingerea satului Repola, complet distrus de sovietici, în retragere; hotărârea lui Perkola de a răzbuna asasinarea compatrioților, copii, femei și bătrâni, printre care și logodnica sa; trecerea lor prin păduri, cu scurte popasuri, pe biciclete sau pe jos, în tăcere, peste poduri, strecurându-se prin poteci tănuite, prin poieni, prin sate distruse și părăsite; întâlnirea unui grup de refugiați, o femeie spunând că “și noi suntem karelieni” iar un bătrân fugind, fiind împușcat mortal de un soldat, ascundea, sub haină, o icoană; vinovatul este trimis, înapoi, pe jos, dar este împușcat de un adversar care nu se arată; într-un alt sat, printre cadavre, un rănit sovietic. Fac percheziție, peste tot, unul dintre ei intră într-o casă, ceilalți îl sfătuiesc să iasă căci s-ar putea să fie o capcană. El iese râzând și rîd și ceilalți, un rîs puternic, bărbătesc, ca un cor și casa, pe această reacție spontană, sare în aer; în timp ce treceau un podet, unul de-ai lor este împușcat, cade în apă, dar apare mai târziu; în fine, grupa locotenentului Perkola cade în spatele unității sovietice și o distrug, în întregime: la întoarcere, la un spital improvizat, pe prima linie, o întâlnește pe logodnica sa, într-o stare jalnică, din care tânărul ofițer înțelege că logodnica sa a fost violată de ostașii sovietici.

Începutul misiunii grupei locotenentului Perkola, desfășurarea și împlinirea ei, se fac sub acoperirea unei naturi bogate în vegetație, în timpul unui anotimp prielnic renașterii și expansiunii vieții. Pădurea, cu arborii ei stufoși, cu desișurile ei, cu poienile, potecile, pîraiele și rîurile ei, parcă ar vrea să ascundă această suferință, aceste nenorociri, această dezlănțuire irațională. Dar, în același timp, ea primește și păstrează, ca pe o sfîntă comoară, gesturi, acte, fapte, ale

oamenilor năpăstuiți de o forță a răului, comoară pe care alții, din altă generație, descoperind-o, le va îmbogății sufletele și mințile, iar ei o vor transmite urmașilor, sub forma de povești, de legende, de mituri, de credințe.

Filmul, oferind o lecție de suspans psihologic și epic, transmițând o lecție de psihologie a stării de urmărire și pîndă, cu o imagine contrastantă, de la frumusețile naturii la grozăviile înțeleștării între oameni învrăjbiți, capătă și o înfățișare de baladă prin revenirea, ca un laitmotiv, a baladei cîntată de un tînăr la petrecerea capuleților.

Apariția, împreună, a locotenentului Perkola, alături de logodnica sa, în construcția filmului, ca o emblemă, și replica soldatului “mort a fost și-a înviat”, “Am văzut îngerii”, semnifică acea deschidere, mereu începută și mereu ratată, spre “bine, frumos și adevăr”.

FRANȚA.

8.TONIE MARSHALL-VÉNUŠ BEAUTÉ -INSTITUT-(SALONUL DE COSMETICĂ VÉNUŠ BEAUTÉ), 1999.

Inițial actriță, Tonie Marshall (n.1951) a debutat cu film de ficțiune de lung-metraj în anul 1979, realizînd pînă în prezent, unsprezece filme, inegale ca valoare artistică.

Ultimul său film, acesta, prezentat cu prilejul ediției a V-a a Festivalului Filmului European, este o metaforă. Filmul a fost distins cu următoarele premii: Premiul “Caesar” pentru Cel mai bun film , Cel mai bun regizor, Cel mai bun scenariu și pentru Cea mai mare speranță feminină (Audrey Tautou) și Premiul pentru Cea mai bună interpretare feminină, Seattle, 2000.

Înfățișarea de metaforă a filmului rezultă din semnificația pe care o capătă Salonul de cosmetică “Vénuš beauté”, aceea de cenaclu, de salon monden, de agoră, de tribună, de placă turnantă. Oricum am privi, locul și clientele, ca și patroana, agreabila Nadine, semnifică umanitatea. Femeile, mai ales, vin aici, ca atrase de o forță irezistibilă, nu din nevoia, firească, de a-și îmbunătăți imaginea, cum s-ar părea, deși este și acesta adevărat, ci din necesitatea de a se iluziona. Într-adevăr, chiar de la începuturi, femeia a dorit să apară mai atrăgătoare, mai plăcută, mai frumoasă, mai incitantă, mai nelipsită, în viața bărbatului, înainte de toate, dar și în societate. Astfel, fără voia lor, au inițiat misterioase procedee și practici, cu timpul devenind o prosperă industrie, privind cosmetizarea

aspectului lor fizic. Obiceiul acesta, tehnica aceasta, a corectării, a aranjării, a cosmetizării, a prilejuit satisfacerea, la începuturi, a nemărturisitei dorinți de a nu apărea sub adevărata identitate, ci de a o dilua în cât mai multe posibile. De aici s-a conturat, printr-o inevitabilă prelungire în simțire, gândire și rostire, acea misteriozitate, acea straniețate, acel inefabil, acel inexprimabil, toate, laolaltă, conturînd acel “etern feminin”.

O lume a unor esențe, probabil, neplăcute, deranjante, preferînd o aparență comodă. Abila Nadine, ea însăși bine disimulată, bine pitită după farmecele născocite și grație strecurate, citind din prospectele foarte atrăgător alcătuite, cu un limbaj de poezie de consum, de versificație, pare un tiran care își repetă, la nesfîrșit, anostele programe, ca niște subversive manifeste. Felul cum vorbește, dulce, învăluitor, aluziv, insinuant, mereu făcînd referire la cel mai atrăgător subiect, sexualitatea, le face pe naivele ascultătoare să-i devină docile instrumente. Forța lor crește exponențial prin transmiterea, mai departe, a celor auzite și aflate, în familie, în anturaj, la servicii, peste tot. Vocea Nadinei, politica ei, ideologia ei, răspîndite peste tot, ca u fel de formulă magică a fericirii, “Sesam deschide-te!”, ca o lege, adoptată în unanimitate, ca o sacră tradiție.

Cu un simț sigur al psihologiei, al sufletului femeii, al mentalității, al slăbiciunilor, dar și al invincibilei forțe a femeii, autoarea filmului alternează, cu măiestrie poetică, portretele individuale cu portretul de grup.

O partitură verbală succulentă, ca un leac și ca o otravă, în aceeași măsură, ca un șir de grenade conectate la un singur post de comandă, pe un fond de trăncăneală, ca privirea acaparatoare, paralizată a unui șarpe, conturează o viziune pesimistă asupra oamenilor, asupra lumii.

Nadine, stînd de vorbă cu fiecare, ascultîndu-le micile bucurii și necazuri, satisfăcîndu-le, cu șiretenie, neînsemnatele mofturi și capricii, și-a alcătuit o uriașă bancă de date. O turmă și un păstor. Un neomatriarhat.

GERMANIA.

9.VANESSA JOP-VERGISS AMERIKA (UITĂ AMERICA), 1999, nominalizare pentru Premiul “Descoperirea europeană a anului” (Vanessa Jop) și Premiul promoțional pentru Cea mai bună regie,

2000, Premiul pentru Cel mai bun producător (Alena și Herbert Rimbach), 2001.

Vanessa Jop (n.1969) a studiat, între anii 1993-1999, la Academia pentru Televiziune și Film din München. Pînă în prezent a realizat patru filme de scurt-metraj și cîteva filme în sistem video. Coregizoare, în Honolulu, în anul 1999 și colaboratoare la realizarea unui spectacol de comedie, "Wochenshow", filmul "Uită America!" este debutul ei ca film de ficțiune de lung-metraj.

Este imposibil, și nu numai pentru noi, europenii, să uităm marea încheștare, numită convențional "cel de-al doilea război mondial" și consecințele acestuia. Argumente sunt artele, culturile naționale din Europa, și nu numai. Învingătorii ca și învinșii, transmit direct, sau prin urmașii lor, fapte, întâmplări, împrejurări, evenimente, la care au participat, pe care le-au provocat sau la care au fost într-un fel sau altul, martori, dar și emoții, sentimente, simpatii și adversități. Torturante sunt imaginile celor doi victorioși, America și Rusia, printr-un capriciu al istoriei, deocamdată, rămînînd doar una, întinzîndu-se protector și amenințător.

Germanie de Est, înainte de demolarea Zidului Berlinului. Rămășițe ale trecutului, Indolf, tatăl lui David, cu obsesii naziste și cei născuți apoi, regizoarea alegînd, simbolic, un grup de trei tineri, Beno, lucrător la un garaj, David, fotograf și Ann, fiica unui pastor.

O secvență se repetă, la începutul și sfîrșitul filmului, cu impresia de alcătuire circulară, rotundă, închizînd niște destine. Întrecerea celor doi prieteni, Beno și David, fiecare cu mașina lui, Beno, fiind implicat în afaceri, probabil, cu mafia rusă, de vînzare-cumpărare și spălare a unor mașini, sugerează un accident care, prin reluare, în final, rezolvă, în fond, o dispută, anume, pe cine va prefera Ann. Revenirea la secvența inițială, are semnificația întoarcerii spre trecut, ca un depozit de experiențe, dar și de învățăminte, după cum poate avea și efectul unei puteri acaparatoare, stresante, dizolvante. Grupul celor trei nu semnifică numai incertitudinile lor, rezultînd din raporturile, dorințele și planurile fiecăruia, în legătură cu unica parteneră Ann, ci semnifică și senzația de incertitudine, de instabilitate, de lipsă a tinerei generații față de neamul lor, față de țara lor, față de Germania de Est. Căci dorința Annei de a pleca în Berlinul de Vest, pentru a începe o carieră pentru care era convinsă că are vocație, actoria,

subtilă aluzie la condiția Germaniei de Est, de acțiță de consum, ca și a celorlalte țări din zona de ocupație sovietică, și argument este faptul că, întorcându-se din Berlinul de Vest, unde a ajuns cu ajutorul celor doi prieteni, Ann pozează în filme porno, nu este numai dorința ei, ci secreta dorință a tuturor.

Preocupările lor, ale fiecăruia, felul cum înțeleg să-și organizeze viața, zi cu zi, îndeletnicirile profesionale și timpul liber, sugerează o acută lipsă de orizont, o paralizantă lipsă de voință. Trăncănesc, petrec la un refugiu, se plimbă cu vaporeșul, frecventează barul și discoteca, se răcoresc, dar și se încng, scăldându-se, se întrec, pe șosea, cu mașinile. Dar acestea semnifică și altceva, o stare de așteptare, disimulată în preocupări meschine. Un film despre starea de așteptare, de acumulare a unor energii în speranța unui mare eveniment eliberator. Cei doi, Beno și David, într-o seară, cum iau bani din fîntîna parohiei, din “cutia milei” are sensul unei necesare legături, în această fatală perioadă de așteptare, cu tradiția.

Existența celor doi prieteni, Beno și David, și a unei singure partenere, Ann, are o dublă semnificație, în plan mitologic și în plan istoric, cu același tîlc, oscilarea dar și “liberul arbitru”. Cu cine va rămîne Ann? Ce cale va alege Germania de Est? Moartea lui Beno, în accident, cel care avea dubioase relații cu polonezii, cu rușii, este o moarte simbolică, necesară, dezlegarea unui blestem, verdictul destinului. Supraviețuirea lui David, fotograful, cel care a văzut multe, este marea speranță a Annei, a Germaniei. Supraviețuirea celui neîntinat, supraviețuirea acelei părți din Germania, care înseamnă propria-i identitate. Caci titlul filmului, “Uită America”, înseamnă, în esență, “Regăsește Germania!”.

10.FATIH AKIN-IM JULI (ÎN IULIE, CU JULI), 2000, Premiul publicului la prima ediție a Festivalului Filmului german, Hollywood, 2000.

Fatih Akin (n.1973), începînd din 1994, a studiat Comunicarea vizuală la Colegiul de Arte Plastice din Hamburg. A debutat în cinematografie, cu două scurt-metraje, între anii 1995-1996, distinse cu mai multe premii naționale și internaționale. Cu lung-metraj de ficțiune a debutat în 1998 cu “Kurz und schnezos”, Premiul “Leopardul de bronz”, Locarno, Elveția, 1998, Premiul pentru Cel mai bun regizor tînăr la Festivalul filmului bavarez, 1998 și a fost

nominalizat la Festivalul filmului german, 1999. Filmul “În iulie, cu Juli” este cea de a doua sa realizare în acest sistem.



Filmul are un pretext și o intenție bine ascunsă. Pretextul este excursia pe care o întreprinde asistentul universitar Daniel Dannier, spre Istambul, trecând, în traiectul său, prin Jugoslavia, Ungaria, România, Bulgaria, Turcia. Ca să nu fie singur, la întâmplare, se cuplează cu tînăra turistă Julia, o englezoaică simpatică, dar cam excentrică, de la care cumpără un inel și căreia îi dă intîlnire, cu siguranță la Istambul. Pe drum o pierde și o regăsește de cîteva ori, dar preferă o altă companie, turcoaica Melek, o tovarășie efemeră (Melek = înger). Rămînînd fără mașină, Daniel fură una, indiferent a cui o fi. Străbate țară după țară, trecînd prin aventuri imprevizibile: un cadavru în portbagaj, la un concert, un grup de tineri care petrec, prin Bavaria, la un hotel cu Julia, un TIR îi ia spre Jugoslavia, șoferul avînd un tatuaj cu chipul lui Che Guevara, consumînd, cu Julia, droguri, cu șlepul pe Dunăre, la Budapesta, într-o bombă, plină de tipi suspecti, cu fete provocatoare, în gospodăria unui țaran bănuitor, pe o remorcă, urmărit și dat pe mîna poliției, la granița Ungaria-România (“Stai!”), la un popas, pe iarbă, între flori, undeva în Județul Bihor, copii de țigani, rațe, vaci, babe, prin București, la “Km. 0”, în Bulgaria, o mașină devastată, prin pădure, o noapte petrecută sub cerul liber, dormind alături, arestat, cercetat în legătură cu cadavrul din portbagaj, fuge din celula postului de poliție și, în fine, Turcia, Istambul, forfotă orientală și reîntîlnirea cu Julia. Pretextul, bineînțeles, plecarea și pășaniile spre Istambul și atingerea “capătului liniei”, au înfățișarea unei comedii. Dar intenția, bine ascunsă, ni se relevă ca o metaforă. Daniel Dannier, simbol al tinerei generații, al Noii Germanii, mai simte, totuși, chemarea celui “marș spre est”, dar și seducția strămoșilor, a anglo-saxonilor, am putea spune, a “marșului spre vest”. Între aceste două extreme, între aceste două puncte cardinale, între aceste două direcții ale unei irezistibile

tendințe de expansiune, s-a sfișiat și se sfișie o mare națiune, un amestec, o sinteză de “homo sapiens” și “homo faber”.

Este, în filmul lui Fatih Akin, o abia perceptibilă contopire de realism, cu înfățișare, uneori, de document, de reportaj, și suprarealism, de fapt divers și de proiect gigantic, de gest bagatelizator și de act demiurgic, de ochire nostalgică și de privire vizionară. Uneori, săltărețele acorduri ale divertismentului anunță bubuiturile furtunoase și avîntate ale simfoniei. Inelul pe care Julia I-l vinde lui Daniel semnifică o însoțire cîndva ratată dar nu definitiv pierdută.

GRECIA.

11. NIKOS KONDOUROS-OI FOTOGRAFII (FOTOGRAFI). 1999

Călătoria unui grup de gazetari spre orient sugerează o coborîre în infernul nostru sufletesc, moral, de conștiință, în infernul lumii contemporane. O călătorie în istorie convertită într-o călătorie interioară, cu semnificația autocunoașterii, a cunoașterii. Provenind din occident, grupul de gazetari, veniți să constate și să culeagă dovezi privind abuzurile puterii, violența ca atitudine, relație și instrument, consecințele acesteia, exprimă acea atracție irezistibilă pe care o exercită Orientul asupra Occidentului. Nu o reacție platonicească ci, în fond, stimulată de interese economico-financiare și strategice. Prima secvență a filmului, în deșert, pe un teren denivelat, prăfuit, unde găsesc treisprezece bărbați spînzurați pentru trădare, este doar începutul unui drum al Calvarului, al Golgotei. Ajunși într-un sat află că acesta este reședința căpitanului Giessou El Din, un bărbat de vreo 30 de ani, angajat al unui civil, Caraian, pentru a înăbuși, prin violență și asasinate, în numele Revoluției, lupta pentru libertate a localnicilor. Impetuos, dur, necruțător, imprevizibil, apologet al Revoluției, îmbătat de sonoritatea acestui cuvînt, parcă investit cu o putere magică, avea ca exemplu revoluția bolșevică din Rusia, din 1917. Echipa lui de luptători era formată din aventurieri veniți din toate părțile, negri, albi, dar și indigeni. Casele din piatră și cărămidă, praful, peste tot, criza de apă, de alimente, cadavrele celor lichidați pentru trădare, întregesc un spectacol halucinant, apocaliptic. Dansul luptătorilor, urletele lor, ridicarea armelor, cu mâinile, deasupra capetelor, pare un ritual de slăvire a zeului războiului. Localnicii sunt formați numai din femei care, îmbrăcate sobru, cu fețele acoperite, își caută bărbații și frații printre cei uciși.

Căutarea și găsirea cadavrelor se desfășoară asemeni unui ceremonial, unui ritual. Văduvele, surorile par niște erinii.



Mobilul spectacolului coșmaresc, deoarece este un spectacol macabru, este lesne de aflat: în satul Kadar se află o bogată mină de argint, aici, acest metal rar simbolizând nu puritatea, ci lăcomia și toate nenorocirile pe care aceasta le provoacă, precum și degradarea conștiinței. Petrecerea organizată de căpitanul Giessou, în cinstea patronului său, Caraian, și el un apologet al violenței, al războiului, o adevărată orgie, cu mîncăruri și băuturi din belșug, cu femei cu sînii descoperiți, dansînd incitant, par o apoteoză a răului. Dar el nu va mai participa la ea căci patronul îl îndepărtează, punînd în locul lui pe un sergent negru.

Filmul, cu o culoare locală de o expresivitate aproape palpabilă, pare să schițeze, prin deplasarea gazetarilor, trecerea prin infern, prin purgatoriu și aspirația spre paradis. Fotografiile și filmele pe care le face Sarah Bloomental, interviurile pe care le înregistrează, semnifică ireversibilitatea timpului, funcția pilduitoare a memoriei colective și individuale. Galeriile subterane, pline de cadavre, dar și de copii, în viață, au sensul acesta, din care se înfiripă speranța.

Scenografia, partiturile actricești, individuale, de grup și de masă, sunt, de asemenea, calități deosebite ale acestui film, oscilînd între film-reportaj, film-anchetă, transmisiune în direct și ficțiune.

ITALIA.

12.ROBERTO ANDÒ-IL MANOSCRITTO DEL PRINCIPE (MANUSCRISUL PRINCIPELUI), 2000, Premiul “Nastro d ’ Argento” pentru Cel mai bun producător (Giuseppe Tornatore).

Scriitor, regizor de teatru și de film, Roberto Andò, în domeniul cinematografiei, are un precedent strălucit, fiind asistent de regie al lui Francesco Rosi și Federico Fellini. Debutînd cu un film documentar, primul film de ficțiune de lung-metraj este “Diario senza date”, acesta fiind al doilea. Filmul evocă anii ’ 50, ani în care

prințul Tomasi Giuseppe di Lampedusa (1896-1957) începe elaborarea lucrării sale, cea mai valoroasă, romanul “Ghepardul” în care evocă aspecte esențiale din viața aristocrației siciliene în timpul unificării Italiei. Tonul subtil ironic al acestei cărți, o adevărată frescă, nu umbrește o altă deosebită calitate a ei, analiza psihologică a personajelor, nu numai aristocrați ci și boiernași sau burghezi în devenire.

Este reconstituită, cu migală, cu scrupulozitate, ambianța de la reședința principelui: impozantul palat, încăperi spațioase, ferestre înalte, perdele, draperii, candelabre, veioze, mobilă din lemn masiv, de epocă, vitrine, canapele, fotolii, totul aranjat cu un gust al proporțiilor, al frumosului și al comodității, amintind de scenografia la filmul lui Luchino Visconti, “Ghepardul”, 1963, Premiul “Palm d’or”. O atmosferă, deopotrivă, lampedusiană și viscontiană. Plutește peste tot greutatea tradiției, fără ostentație, firească, greutate ca efect al unui cult discret al valorilor. Cărțile, tablourile, bibelourile, discuțiile, masa de lucru, intimitatea sau în compania oaspeților sugerează un spațiu spiritual, cultural, în perfect acord cu spațiul fizic, armonizate, parcă, de o mână invizibilă de magician. Comportamentul amical, generos al gazdelor, spontan, nestudiat, cuvintele lor, necăutate, eticheta lor, putînd-o numi obișnuință, degajă o plăcută căldură sufletească. Bogăția de cunoștințe a gazdei, în multe domenii, experiența de viață, înțelepciunea, nu strivesc ci stimulează.

Prințul nu este numai în cursul elaborării unei cărți capitale, pentru destinul lui de scriitor, ci și în momentele dificile ale găsirii unui urmaș, al unui moștenitor. Bineînțeles este vorba de dreptul de publicare a romanului “Ghepardul”. Pe cine va alege prințul? Pe tînărul burghez Marco, un tînăr inteligent, bine crescut și talentat care vrea să devină și el scriitor și căruia prințul îi dă lecții de literatură sau pe Guido, descendentul unei familii aristocrate? Dilema prințului Tomasi Giuseppe di Lampedusa este dilema protagonistului romanului la care tocmai lucra, prințul de Salina. Va admite autorul romanului pătrunderea, în familia sa, a unui burghez, a lui Marco după cum se pune întrebarea dacă prințul de Salina va admite să primească în anturajul său familial pe Don Calogero, burghezul în devenire? Dacă autorul romanului își îndeamnă

protagonistul să facă acest gest el, autorul, îl refuză. Cel adoptat va fi tânărul aristocrat Guido. În diferența de alegere, a celor doi, autor și protagonist, nu există, cum s-ar părea, nici o contradicție ci, dimpotrivă, o perfectă logică, o perfectă justificare. Dacă alegerea prințului de Salina se reduce la acceptarea frumoasei Angelica, fiica lui Don Calogero, pentru nepotul său Tancred, alegerea prințului Tomasi Giuseppe di Lampedusa implică responsabilitatea unei continuități în plan spiritual, cultural. Autorul pledează nu pentru alegerea unui aristocrat, ca urmaș, ci pentru stabilitatea unei tradiții. Așa după cum prințul de Salina, după plecarea de la petrecere merge pe jos, seara, târziu, și se retrage spre casă, pe o uliță, seminificând retragerea din istorie a unei clase, la fel și prințul Tomasi Giuseppe di Lampedusa își pregătește ieșirea din istorie, dar, totuși, rămânând prezent în istorie prin urmașul pe care și l-a ales, sugerând, în viitor, în vremuri mai potrivite, necesara infuzie de sânge, de suflet și de spirit. Adică, prințul Tomasi Giuseppe di Lampedusa nu intuiește ci știe sigur că, în ceea ce privește raporturile între clase, între tradiție și nevoia de inovare, în planurile spiritual, cultural și raporturile în planurile social, economico-financiar, nu se poate opera cu aceleași criterii pentru că nu aceleași legi guvernează activități atât de diferite. Omul de spirit și omul de cultură Tomasi Giuseppe di Lampedusa refuză să facă greșeala pe care, întotdeauna, oamenii politici n-au putut și nici n-au vrut s-o ocolească.

Rolul și rostul creatorului de opere de artă și ale operei de artă sunt alte aspecte esențiale pe care regizorul le supune meditației noastre, deduse din relațiile, din atitudinile, din preocupările și din hotărârile protagonistului, mereu între clipă și perspectivă, între național și universal.

Filmul lui Roberto Andò are semnificația unui ceremonial inițiativ. Nu prințul Tomasi Giuseppe di Lampedusa îl respinge pe burghezul Marco ci scriitorul Tomasi Giuseppe di Lampedusa nu-l alege pe tânărul și, încă, neexperimentatul Marco socotindu-l, deocamdată, nepregătit pentru o sarcină atât de dificilă, pentru o responsabilitate atât de grea și de importantă, pregătirea pe care el însuși a inițiat-o.

MAREA BRITANIE.

13. NIGEL COLE-SAVING GRACE (SALVAREA LUI GRACE), 1999, Premiul publicului, Sundance, S.U.A. și nominalizări pentru Cel mai

bun film, Cel mai bun regizor, Cel mai bun scenariu și Cea mai bună actriță (Brenda Bletyn) la Festivalul filmului independent, Marea Britanie.

Debutantul Nigel Cole, cu o certă capacitate de esențializare, de concentrare, îndreaptă aparatul de luat vederi spre o așezare dintr-un golf pitoresc. Căsuțele intime, parcă repliate din calea impozantelor blocuri, nu de frică, ci dintr-un secret sentiment de apărare și conservare a frumoaselor tradiții, străduțele discrete, oamenii așezați, magazinele liniștite, aprovizionate cu tot ceea ce doresc clienții, considerați ca rude, piațetele, ca niște oaze de forme și culori, automobilele, conduse de oameni politicoși, copiii care respectă orele de odihnă, micile localuri pentru întâlniri la un pahar de bere și la o discuție, cu aceleași subiecte, de zeci de ani, pietonii care se salută prietenește, căci se cunosc de generații, schimbând urări de bine și de sănătate, toate se desfășoară într-un ritm lent. Cu siguranță că locuitorii, dacă i-am întreba ce înțeleg despre eternitate, despre veșnicie, n-ar ști ce să răspundă, deși, în sinea lor, trăiesc dintotdeauna această stare de continuitate. Dar ceva imprimă acestei mici așezări o înfățișare aparte. Este mugetul talazurilor care, rostogolindu-se, de când lumea, spre țărm, învăluie totul cu o imensă cuvertură de sunete. Coboară din văzduh, se prelinge pe lângă ziduri, printre căsuțe, aleargă nebunește pe străzi, smucindu-se pe la răscruci, se strecoară pe sub uși, pe hornuri, pe la micile crăpături de la ferestre, dând senzația unei vaste săli de cinematograf bine utilizate cu un sistem de amplificare dolby-stereo. Dacă, vreodată, această bandă sonoră n-ar mai funcționa, toți ar trăi ciudatul sentiment că s-ar afla în altă parte, că o forță invizibilă i-a luat, cu grămada și i-a aruncat undeva, la întâmplare, că au pierdut ceva fundamental, legătura între ei, legătura cu universul.

Dar, în acest loc binecuvântat, ceva a venit să tulbure armonia generală, să spargă ritmul, la unison, al unor existențe obișnuite. Viața fericită a lui Grace, deodată, a căpătat o cu totul altă direcție prin moartea soțului. Înglobată în datorii, neștiind ce sa mai facă, în perspectiva de a-și pierde adăpostul, prin miracol, câștigând un premiu pentru cultivarea orhideelor, în propria seră. Întoarcerea norocului o îndeamnă să îndrăznească, să se avînte în cultivarea unor plante pentru obținerea marihuanei. Banii acumulați îi

fructifică și astfel se lansează pe piața subterană a traficului cu droguri, inevitabil pătrunzând în lumea interlopă londoneză.

Filmul lui Nigel Cole este construit abil prin trecerea de la un ritm potolit, monoton, dar însuflețit, ritmul unui mod de viață tradițional, la un ritm nervos, agitat, din ce în ce mai strident, prin acumulare de întâmplări neprevăzute și reacții și atitudini derutante. Și, pe acest traiect, în ambianța unor locuri și de oameni pe care nu și-ar fi putut imagina altădată, se petrece neașteptata schimbare a lui Grace. Disputînd de o certă putere de adaptare, de fler, depozitul ei de latențe se deschide generos expansiunii. Soția fidelă, așezată, credincioasă, un exemplu pentru comunitate, unde nimic, însă, ca și celorlalte, nu le-a pus la încercare soliditatea cumințeniei, pare să fi renăscut, pare să fi murit și să se fi reîncarnat în altcineva, într-o soră geamănă, dar dar cu totul opusă ei.

Comicul de situații, de moravuri, de caracter, sunt calități estetice ale acestei amuzante comedii, dar cu tîlcuri ascunse. Un film despre seducția răului, despre hazard, despre succesiunea de măști sub care se pitește chipul uman. O oglindă care nu deformează ci care reflectă, cu exactitate, ceea ce cade sub incidența unghiurilor ei de receptare și de redare.

14.ROLAND JOFFÉ-VATEL, o coproducție Franța-Marea Britanie, 2000

Roland Joffé (Londra, 7 noiembrie 1945) este considerat un urmaș al lui David Lean, reprezentativ pentru “școala națională cinematografică engleză”, în cea de a doua jumătate a secolului cinci. Sursa de inspirație, pentru filmele sale, aproape, fără excepție, este istoria preferînd acele epoci care îi pot oferi un profil moral. Filmografia sa cuprinde următoarele filme de ficțiune: “The Legion Hall Bombing”, 1978; “The Spongers”, 1978; “Blue Ribbon, New York”. Marele premiu, Praga, Premiul “Italia”, Premiul presei, Marea Britanie, 1979; “No Mama, No”, 1979; “United Kindom”, 1981, nominalizare la Academia Britanică de Film și TV(BAFTA); “The Killing Fields” (“Cîmpurile morții”), 1984, Premiul “Palme d’ or”, Cannes, trei premii “Oscar” din șapte nominalizări, nominalizare la Premiul “Globul de aur” al Academiei Britanice pentru Cel mai bun regizor, Premiul “Michelangelo”, Italia, nominalizare la Premiul “César”, Franța. Cu o montare spectaculoasă, fără a face concesii

observației realiste și riguroase, regizorul evocă perioada cambodgiană a gazetarului Sydey Schanberg, Premiul “Pulitzer”, 1976, pentru reportajele sale din Cambodgia, fiind corespondent al cotidianului “New York Times” în timpul primelor confruntări între forțele guvernamentale și kmerii roșii, începînd cu anul 1972. El a asistat și la eliberarea Capitalei, Phnom Penh. Este evocată, de asemenea, pritenia sa cu corespondentul local, Dith Pran care, însă, reușește să fugă și să se stabilească în Thailanda. Povestea emoționantă a unei prietenii între doi bărbați, reprezentînd două spații spirituale deosebite, într-o situație limită, războiul. Filmul următor, “The Mission” (“Misiunea”), 1986, Premiul “Palme d ’or ”, Cannes, Marele premiu tehnic, Cannes, șapte nominalizări la Premiul “Oscar”, unsprezece nominalizări la Premiul Academiei Britanice de film și TV (BAFTA), din care trei premii acordate, cinci nominalizări la Premiul “Globul de aur”, din care două premii acordate, Premiul pentru Cel mai bun film străin, Polonia, o nominalizare la Premiul “César”, Premiul “Golden den Halo”, California, evocă o altă epocă istorică, împărțirea zonelor de influență de către două imperii coloniale, Spania și Portugalia. În această confruntare, în Lumea Nouă, nu este loc pentru idealști și de aceea, misionari și indigeni vor suferi consecințele generalizării violenței, a abuzurilor, a necruțătoarei curse pentru acumularea de bani. Ca în toate filmele sale, astfel de evocări nu au un scop în sine, ci sunt modalități artistice pentru reflecții asupra comportamentelor, foarte diferite, ale oamenilor, în împrejurări identice sau similare. Apoi: “Fat Man und Little Boy” (“Grăsunul și băiețelul”), 1989, nominalizare pentru Cel mai bun film, Berlin; “Shadow Makers” (“Stăpînii din umbră”), un film primit cu reacții foarte polemice în S.U.A. datorită faptului că regizorul afirmă că cercetarea în domeniul energiei nucleare este subordonată intereselor strategice; “City of Joy” (“Orașul veseliei”), 1992, film premiat în Spania; “The Scarlet Letter” (“Stigmatul iubirii”), 1995, “Golden Lover”, 1997, film selecționat în afara competiției, Cannes.

Filmul “Vatel” se concentrează asupra a trei zile de refugiu al Regelui Soare, pe domeniul Prințului de Condé, între 10-12 aprilie 1671, împreună cu o numeroasă suită, formată nu din cele mai strălucite figuri, ci din nobili mediocri, curtezane și personal de serviciu.

Filmul are înfățișarea unui reportaj, a unei filmări în direct. Cel care primește însărcinarea să facă șederea Majestății Sale și a însoțitorilor săi cât mai agreabilă, este François Vatel (Gérard Depardieu), intendentul gazdei. Contrar dorinței regelui ("Majestatea Sa mi-a dat toate motivele să cred că va accepta să vină la Chantilly la invitația Dvs. Vizita va dura trei zile. Regele m-a însărcinat să vă transmit dorința unei primiri simple, fără fast. Cu alte cuvinte considerând favoarea pe care vi-o face Majestatea Sa, veți veghea ca atmosfera să fie de o somptuozitate și fantezie debordante. Voi sosi înainte pentru a aprecia dipozitiile luate.") și ordinele trimisului său, intendentul Vatel organizează totul, mese, odihnă, distracții, mici pauze, scurte plimbări, cu o artă fără egal. De aceea, este vizibil, protagonistul filmului nu este Ludovic al XIV-lea, ci François Vatel. Primirea monarhului și a suitei, precedată de minuțioase pregătiri și repetiții, repartizarea oaspeților , după rang și tainice preferințe, mesele, culminând cu marea masă, însoțită de un grandios spectacol, discuțiile, în timpul meselor sau spectacolului, în culise, prin saloane, în vasta grădină, cu prilejul unor, aparent, improvizate escapade de relaxare, plecarea convoiului regal, fiecare în parte semnifică un ceremonial, organizat și desfășurat după anumite reguli, precise, după cum , ansamblul, ne apare ca un uriaș ceremonial, de o rigoare impecabilă, dar cu senzația unei continue improvizații. Și, aici, și peste tot se manifestă debordanta și subtila genialitate a lui François Vatel.



Se îngrijește să fie aduse toate alimentele și în cantități îndestulătoare, să fie rapid transportate și aranjate, în ordine, în magazie sau în bucătărie, la îndemâna lui și a bucătarilor, alcătuieste, din mers, lista micului dejun, a prânzului, a cinei și a mesei festive, supraveghează în cele mai mici detalii, respectarea rețetelor și, atunci când ceva nu merge, personal prepară un sos, un sirop, o salată, ornamează un platou, un tort, o prăjitură. Este atât de concentrat

asupra artei lui, căci tot ceea ce face este act creator, artă, încît, atunci cînd regele îl cheamă, printr-un nobil din suită, el răspunde laconic: “Nu pot. Am treabă.”

Înterioarele, exterioarele, costumele, mobilierul, perdelele, draperiile, candelabrele, decorurile spectacolului de gală, toate strălucesc prin varietatea de forme și culori. Personajele, cu manierele lor, ambianța, limbajul folosit, se armonizează într-o unică viziune, a unei fascinante și de neuitat ocazii de a petrece, după o anumită etichetă, după pofta inimii. Însă, cînd și cînd, ici și colo, mai răbufnesc reacții, ca niște note discordante, privind grija pentru bunul mers al treburilor statului.

Filmul se înalță, din interior, ca o superbă născocire de convenționalism. Un film, nu convențional, ci despre convenționalism, despre kitsch-ul folosit cu finalitate estetică, poetică, parcă anticipînd postmodernismul.

Dar, odată cu plecarea Monarhului și a suitei sale, cortina cade și pasionatul, artistul, creatorul, genialul François Vatel, neîntrecut în măiestria organizării și desfășurării primirilor, a alcătuirii unei șederi nemaîntîlnite, nemaivăzute și nici măcar sperate sau visate, înțelege esența: “Doamnă, cînd veți primi aceste rînduri eu voi fi părăsit această lume cu un singur regret, acela de a nu putea fi alături de dvs. Unii vor spune că eșecul ultimului banchet a fost consecința gestului meu. Dar pe cînd inima voastră se deschisese și înainte de a se închide la loc, am înțeles că eu nu eram maestrul plăcerilor, ci sclavul lor. Ați putea oare fugi pe o cărere mai bună? Casa Dvs. se află, cred eu, undeva, în sud. Dacă așa este, amintiți-vă că nu departe de aceasta, la Vachey, se află o bucată de pămînt unde se cultivă peri, printre butuci de viță de vie. Savoarea perelor se regăsește în vin. Al vostru servitor, François Vatel”.

Cronicara, Marchiza de Sévigné, consemnează lapidar: “Gourich a încercat să suplinească lipsa lui Vatel. A reușit iar masa a fost excelentă. Unii s-au plimbat, alții au plecat la vînătoare. Mireasma stînjeneilor învăluie totul într-o atmosferă încîntătoare”.

Dincolo de această pagină de istorie, din culisele istoriei, Roland Joffé, ca în întreaga sa filmografie, ne oferă prilejul unor reflecții, amare, asupra condiției artistului și a operei sale, asupra raporturilor lor cu semenii, cu puterea, cu vremurile. Un film despre necesitatea

sacrificiului, a unei jertfe, pentru ca să se creeze o operă inspirată și durabilă.

OLANDA.

15. JEROEN KRABBÉ-LEFT LUGGAGE (BAGAJ ABANDONAT), o coproducție Olanda-Marea Britanie, 1998, Premiul Asociației Cinematografiei de Artă Blue Angel, nominalizare la Premiul “Ursul de aur”, și mențiune specială pentru Cea mai bună interpretare feminină (Isabella Rossellini), Festivalul internațional al filmului, Berlin, 1998; nominalizare la Premiul pentru Cel mai bun film străin, Festivalul filmului independent, Marea Britanie, 1998; Premiul “Emden” pentru Cel mai bun regizor debutant, Germania 1998 și Premiul “Grolsch” pentru Cel mai bun regizor debutant, Festivalul filmului olandez, 1998.

Sursa literară a filmului este romanul lui Carl Friedman, “The Shovel and the Loom”.

Un film metaforă de o seducătoare frumusețe și profunzime, deși regizorul Jeroen Krabbé este actor de profesie, născut în 1944.

Povestea studentei la filosofie, Chaja care, pentru a se putea întreține, acceptă să se angajeze, ca guvernantă, la o familie de evrei hasidici, avînd în sarcină să supravegheze și să îndrume trei băieți, este pretextul de a ne releva mecanismele sufletești, mintale, de conștiință, spirituale, care caracterizează două universuri umane, aparent incompatibile și ireconciliabile.

Chaja, tînăra de nouăsprezece ani, deși catolică sau protestantă, în mentalitate, în comportament, în relațiile ei, se dovedește a fi o prezență modernă. Are preocupări precise, un anturaj de semeni cu care se simte foarte bine, un ideal intelectual spre care se îndreaptă fără prejudecăți și crispări. Ideile pe care le are le înțelege ca făcînd parte dintr-un flux dinamic, flux în care prezența altor idei, a altora, n-o deranjează deloc. Este, în felul ei de a fi, de a reacționa, într-o ambianță sau alta, o firească dezinvoltură. Flexibilitatea ei nu înseamnă, însă, lipsă de personalitate ci, dimpotrivă, este axul alcătuirii ei.

Familia de evrei hasidici, însă, este organizată și își duce existența zilnică după regulile severe ale unei tradiții foarte vechi. Hasidismul lor este rezultanta unor curenți mistice ebraice apărute în Germania în secolele 12-14, distingîndu-se de hasidismul est-european,

polonez, o sinteză a celor mai recente și mai bogate curente ale misticismului evreiesc, reunind elemente din toate curentele lui istorice și constînd în bucuria omniprezenței lui Dumnezeu, chiar și în cele mai umile activități ale trupului. Confruntarea între două sisteme de valori, religioase, sociale, sufletești, morale, de conștiință, de comportament, era inevitabilă. Și de o parte și de cealaltă, fără dispute, s-a conturat o singură soluție, toleranța. Și elementul coagulant al acestei atitudini, relații, reacții, s-a ivit din planul afectiv, din dragostea între o tînără, Chaja și cel mai mic dintre cei trei băieți, Simcha, în vîrstă de numai cinci ani. Băiețelul a devenit un adevărat mănunchi de stări: copilul, ca atare, descendentul unei familii cu o educație severă și veche, dominant religioasă, fiul, cel mai mic, elevul unei tinere fermecătoare dar aparținînd, sub toate aspectele, unui alt univers uman, unui alt sistem de valori.

Aflarea, față în față, într-un anumit moment istoric, după cel de-al doilea razboi mondial, în zilele noastre, a două lumi, diferite la toate straturile structurilor lor, pentru conviețuire, respingînd atît ideea asimilării cît și a păstrării individualității, specificului, înțelese într-un mod rigid și preîntîmpinarea unor confruntări și înfruntări dramatice, formează țesătura fină a acestei opere cinematografice. Subtile, elegante, rafinate sunt notațiile impulsurilor, mișcărilor, expansiunii și replierii strărilor sufletești, spirituale ale personajelor. Este, aici, deși pe direcții diferite, un dialog între tradițional și modern, dialog particularizat pe multiple planuri, religios și social, sufletesc și spiritual, moral și filosofic. Într-un strat deschizător spre alte orizonturi, filmul este o pledoarie inteligentă și inspirată pentru toleranță, pentru conviețuire, pentru păstrarea particularităților fără de care nu este posibilă o conviețuire viabilă.

“Bagajul abandonat” semnifică nu rezultatul unei tocmeli, unui compromis, ci găsirea unui drum comun spre esențe.

POLONIA.

16.KRZYSZTOF KRAUZE-DŁUG (DATORIA), 1999, Marele premiu la Festivalul filmului polonez, Gdynia; Premiul pentru Cea mai bună muzică (Michał Urbaniak), Cea mai bună interpretare masculină (Andrzej Chyra), Premiul presei și Premiul criticilor polonezi, Warsaw Meramid, 1999.

Krzysztof Krauze (n.1953), absolvent al școlii de film din Łódź în anul 1978, a debutat ca regizor de scurt-metraje de ficțiune, apoi realizând și documentare, recompensat cu mai multe premii internaționale. În 1987 realizează primul film de ficțiune de lung-metraj, "New York, four a.m.", Premiul pentru debut, Gdynia, urmînd "Street Games", 1996, Premiul special, Gdynia.

Fapte, întâmplări, împrejurări, chiar evenimente, cu o mai largă arie de cuprindere, disparate, fără nici o aparentă legătură între ele, dar bine cunoscute, analizate, confruntate și puse laolaltă, deodată ne dezvăluie o realitate istorică, o conjunctură, ne schițează profilul unei epoci, al unei perioade.

Regizorul filmului "Datoria" folosește, ca sursă, niște fapte reale petrecute în Polonia, în această perioadă de tranziție, fapte, acestea și altele, care caracterizează oricare astfel de perioadă, cu trăsături comune, instabilitatea, incertitudinea. Filmul este construit prin reluarea povestirii, după un final lăsat în suspensie, spre care toate elementele merg prin acumulare, în ordinea lor cronologică. Personajele sunt tineri, aparținînd anilor '90. Doi prieteni, Adam și Stefan, după ce li se refuză un împrumut la o bancă, un oarecare, Gerard se oferă să le împrumute suma solicitată dar cu un comision exagerat. Cei doi acceptă, apoi se razgîndesc. Gestul lor declanșează restul. Gerard, împreună cu complicitățile săi, le dă un advertisment, apoi îi agresează, îi bat, îi șantajează, le violează domiciliul, le dă un termen, se duc la soția unuia dintre ei, gravidă, îi urmăresc pas cu pas. Cum este și firesc, cei doi, Adam și Stefan au un punct slab, se ocupă cu afaceri cu scutere. Și, conform zicalei că "cine se aseamănă se adună", ei se cuplează cu Tadeus, care se ocupă cu trafic de mașini. Din oraș, scena viitoarelor întâmplări se mută undeva în afară, lângă un lac înghețat. Atrăgîndu-l pe Gerard și pe complicele lui ("Trebuie să-i facem să le fie frică de noi"), îi leagă, îi duc la marginea lacului și îiucid cu stîngăcie și îi aruncă în lac decapitați.

Un deznodămînt lapidar: Tadeus pleacă la Copenhaga, pentru a scăpa de eventuala urmărire a poliției iar Stefan, după ce îi mărturisește soției că "Am făcut ceva îngrozitor", Adam, seara, de la un telefon public se recomandă, bineînțeles cuiva de la poliție, "Sunt Adam Boreky" și adaugă: "Vreau să depun mărturie despre uciderea celor doi" și inserturile: "Adam...a fost condamnat la douăzeci și cinci

de ani închisoare; Stefan...a fost condamnat la douăzeci și cinci de ani închisoare...Tadeus a fost condamnat la șase de ani închisoare”. Notația minuțioasă, aspectul de reconstituire, pe baza depozițiilor celor implicați în asasinarea celor doi, pe care doar ni le imaginăm, psihologia personajelor, derularea întâmplărilor, printr-un suspans bine dozat în planurile psihologic și epic, sunt calitățile acestui film avertisment. Semnul sub care se înfiripă și se consumă povestea, spre noaptea nașterii Mîntuitorului, îi adaugă semnificații mai înalte. Impulsurilor iraționale nu trebuie să li se găsească scuze, alibiuri, din punct de vedere juridic, iar ele trebuie sancționate, înaintea instanțelor lumești, de celelalte instanțe, stîlpii de susținere ai oricărui individ, ai neamului, “conștiința”, “credința”.

17.FILIP ZYLBER-EGZEKUTOR (CĂLĂUL), 1999, selecționat la cea de a 24-a ediție a Festivalului filmului polonez, Gdynia, 1999.

Și Filip Zylber (n.1960) este absolvent al aceleiași prestigioase Școli de Film din Łódź, promoția 1985. În anii 1990-1991 a lucrat la Studioul de Film din “Irzykowski”, din 1994 realizînd mai multe adaptări ale unor piese de teatru pentru televiziune. Cu fim de ficțiune de lung-metraj debutează în 1994 cu “Farenwell to Maria”, Premiul pentru Cel mai bun film de debut, Cea mai bună coloană sonoră și Cea mai bună interpretare feminină, Festivalul filmului polonez, Gdynia și un premiu la Tarńow.

“Călăul” este un film de o minuțioasă și profundă analiză psihologică. “Față în față” două personaje cheie: studentul Alex și un fost membru al Securității, șef al acestui organ de represiune, în anii ’ 50, cei mai grei ani, un bătrîn ofițer, grav bolnav, pe care Alex are datoria să-l îngrijească, în cadrul practicii, rezultînd din programa de învățămînt. O întâlnire întâmplătoare, dar providențială. Printre repetițiile și concertele pe care le dă formația de instrumente de percuție, al cărui component era și Alex, vizitele la spitalul de urgență, unde mama sa era internată, orele de lucru de la biroul de la Asistență Socială, întîlnirile cu fratele său, Viktor, la închisoare, orele de relaxare cu Magda, dar care avea relații cu un tip mai în vîrstă și bogat și deplasările la bătrînul securist, dat în îngrijire, se conturează destinul lui Alex, de sugestie faustică. Bătrînul șef al securității îi propune sa-i ofere o sumă importantă de bani, în dolari, în schimbul unui act obligatoriu: să-i curme suferințele, prin împușcare, în

momentul cel mai critic. Alex acceptă și modul lui de existență se schimbă radical în bine, din punct de vedere material. Înțelegerea între fostul șef al securității și studentul Alex are semnificația unui contract cu diavolul. Mefisto și Faust, în altă variantă, “față în față”. Dar, din alt unghi de vedere, de interpretare, fostul șef al securității simbolizează un moment ticălos, abject, din istoria unui neam, a unui stat, memoria întinată, iar studentul Alex simbolizează justițiarul, adică două generații, cea bătrână, responsabilă de distrugerea rezistenței morale și spirituale a neamului, și cea tânără care și-a asumat responsabilitatea, prin radicalism, a revenirii la normalitate. Anunțul pe care îl dă Alex și recepționarea lui de către o bătrână, angajarea lui de către o pereche de bătrâni, pentru a-i mîntui de grelele suferințe, un avocat și soția sa, după mărturia ei implicat în grave ilegalități, în manipularea unor oameni, este un artificiu, nu pentru a sugera faptele unui criminal în serie, ci pentru a sublinia necesitatea punerii sub acuză a trecutului unui sistem intolerant, totalitar, a abuzurilor comise de acesta și a sancționării lor. Mai mult, cei care se simt îndreptățiți sau chemați să inițieze și să înfiptuiască un proces de purificare morală, ei înșiși trebuie să se purifice, fără șovăială. Probabila ucidere a lui Viktor, de către fratele său, Alex, sugestia fraților biblici, Cain și Abel, are semnificația propriei pedepsiri, a propriei eliberări pentru un scop mult mai înalt, salvarea neamului. Dar, se pare, noua existență a lui Alex, în lux și plăceri, face neprielnic momentul ales pentru judecare și sancționare, dacă nu cumva imposibil prin continuarea răului. Căci înțelegerea încheiată de Alex cu fostul șef al securității, are o motivație ascunsă, un scop precis: continuitatea unui sistem aberant, coruperea, șantajarea și compromiterea urmașilor pentru ca această alcătuire să dăinuie. Repetițiile și concertele de tobe sugerează frământările unei conștiințe aflate în stare de alarmă. Ritmul tobelor, sacadat, sunetul trâmbiței, parcă a “înfricoșătoarei vestiri”, a dreptății, o împușcătură și, pe stradă, jos, o tobă părăsită și cele două bețe ale ei, sugestia, ambiguă, a trădării sau a ezitării a pedepsirii sau a permanentizării răului.

În mod frecvent, în literatura și în cinematografia poloneză, ca și în alte părți, neamul, patria apar în diferite ipostaze, măcar sugerînd ambivalența. Nu trebuie confundate, în aceste cazuri, ambiguitatea

cu confuzia, cu neclaritatea. Confuzia, neclaritatea sunt efectele unei gândiri defectuase, ale unor raționamente greșite, ale unei logici ezitante. Ambiguitatea are valoare estetică, fiind în afara logicii comune. “Logica poeziei este illogică”.

PORTUGALIA.

18.JOAQUIM LEITÃO-INFERNNO (INFERN), 1999.

Născut în anul 1956 Joaquim Leitão este autorul următoarelor filme de lung-metraj de ficțiune:”Uma Vez por Todos”, 1986; “Ao Fim da Noite”, 1991; “Uma Vida Normal”, 1994; “Adão e Eva”, 1995 și “Tentacao”, 1997.

Și în acest film pretextul este banal, pentru a strecura unele sugestii, unele sensuri și semnificații de o largă rezonanță.

Zece bărbați, de vârstă mijlocie, foști luptători în Angola, la despărțire, hotărăsc să se întâlnească, anual, la un restaurant, proprietatea unuia dintre ei, pentru a retrăi clipele de altădată. Un obicei devenit tradiție pretutindeni și oricând. Prima secvență, scurtă, evocă împrejurarea dramatică în care s-au cunoscut și în care s-a încheiat prietenia lor. Filmul se concentrează asupra primei întâlniri, noaptea, la locul convenit. Spațiu cu mese, unde sunt serviți clienții, alternează cu aspecte de la ringul de dans și de la bazin.

Cei zece, prin simbolistica numărului zece, semnifică dualitatea întregului ($5 * 2$) dar și dualitatea fiecărui număr, în parte, din cele două grupe ale dualității. În consecință, dualitatea, ambivalența, cuprinde și cele două fenomene, cele două stări fundamentale, viața și moartea.



Restaurantul unde are loc întâlnirea, cu dependențele lui, simbolizează un spațiu închis, o incintă, un loc din care nu se mai poate ieși, cu acest sens apărând, foarte frecvent, în teatrul absurdului. Acest loc, împreună cu timpul în care se desfășoară

acțiunea, într-o noapte, sugerează regula lui Aristotel, a celor trei unități, esențială pentru construcția tragediei.

Conceput ca un sistem închis, cei zece bărbați sugerează ideea de totalitate, de desăvârșire, după încheierea unui ciclu. Dar prezența unei prostituate, simbolizând o oarecare forță malefică, o ideologie, un invadator etc., care îi învrăjbește, dezbinarea lor, ca orice element perturbator, într-un sistem, poate duce la autoreglarea sistemului, din mers, sau la autodistrugere. Oricum, confruntarea între ei este inevitabilă. Cei mai mulți se lichidează între ei, iar cei scăpați pot deschide un alt ciclu.

Partea cea mai valoroasă, estetic, este aceea a discuțiilor între câțiva, înainte de a se întregi grupul. Din limbajul aluziv, insinuant, se conturează psihologia fiecăruia, în limitele psihologiei de grup.

Partea cea mai slabă a filmului este eșuarea finalului într-o confruntare armată, în stil de consum, hollywood-ian.

În ceea ce ne privește, în film se fac și unele referiri la noi. Este vorba de un oarecare doctor Anton Melinsk, un escroc, numele lui având o rezonanță slavă, acoperit de comuniștii portughezi sub o identitate falsă, Antonio Meneles.

Introducerea unei secvențe reprezentând o serbare populară, cu focuri de artificii, la început și la sfârșit, diluează intenția închegării unei metafore.

ROMÂNIA.

19.SÂNIȘA DRAGIN-ÎN FIECARE ZI DUMNEZEU NE SĂRUTĂ PE GURĂ, 2000, film prezentat la Spectacolul de gală al deschiderii actualei ediții a Festivalului Filmului European.

“Secolul 21 va fi religios sau nu va fi deloc” (André Malraux)

Orice operă de artă, implicit sau explicit, conține numeroase și bogate sugestii, sensuri și semnificații, istorice, sociale, politice, ideologice, științifice, psihologice, cele mai importante fiind cele cu un grad mai mare de generalitate, morale, filosofice, mitologice, religioase, bineînțelese, finalizate estetic, poetic. Ele trebuie descoperite și argumentate cu criterii specifice limbajului respectiv, printr-o sinteză de rigoare științifică și inspirație poetică.

SÂNIȘA DRAGIN s-a născut în ziua de 6 februarie 1960 în localitatea Kula din Republica Socialistă Federativă Jugoslavia. A urmat cursurile Școlii elementare (1966-1974) în Kula, cele gimnaziale

(1974-1978) în Vrbs și Înalta Școală de Economie (1979-1984) în Subotica. Între anii 1986-1991 studiază regia de film la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L.Caragiale" din București. În anul 1991 își susține lucrarea de diplomă cu filmul de scurt metraj, de ficțiune, în alb/ negru, pe 35 mm., "Cosașul", premiat la Festivalul "Dakino", București, 1991.

Este autorul următoarelor filme: "Tristetea aurului negru", documentar, scurt-metraj, color, în sistem video, Premiul principal, Oberhausen, R.F.G., 1994, Premiul Ministerului Mediului și Mențiune Specială a Publicului R.F.G, 1994, Marele Premiu, "Las Palmas", Insulele Canare, Spania, 1998; "Ploaia", scurt-metraj de ficțiune pe 16 mm., color, pentru TV, 1995, Premiul pentru regie, Costinești, 1996, Premiul pentru cel mai bun scurt-metraj de ficțiune, Ravena, Italia și Premiul APTR, București, 1998; "Arzător e soarele deasupra Tichileștiului", documentar, scurt-metraj, color, în sistem video. În 1998 debutează cu film de ficțiune, lung-metraj, color, pentru TV, tras, în anul 2001, și pe 35 mm. "Lunga călătorie cu trenul", marele premiu pentru Cel mai bun scenariu, Geneva, Elveția, 1997, Premiul pentru Cel mai bun scenariu, Vrnjacka Banja, Jugoslavia, 1998, Mențiune specială a juriului, Strasburg, Franța, 1998, Premiul special al juriului, Dijon, Franța, 1998, Mențiune APTR, București, 1999 și Marele premiu, Bar, Jugoslavia, 1999.

Sânișa Dragin este și autorul romanului "Primăvara e o altă viață", apărut în Jugoslavia în anul 2000, în curs de apariție și în limba română.

Filmul "în fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură", o producție România, 2001, ficțiune, alb / negru, transpus din sistemul video în sistemul 35 mm., este, ca pretext, povestea nefericită a unui țăran român, Dumitru (Dan Condurache), dintr-un sat de lângă București, care străbate un drum al suferinței, de la neînțelegere (hamartia), traversează o succesiune de încercări, de cazne, de obstacole (peripeția), începe să deslușească (anagnorisis) și își rezolvă conflictul prin moartea părții negative a sinelui (catastrofa), căci filmul, în esență, este o călătorie interioară, în planul conștiinței. Avînd un frate, Miron (Dan Aștileu), tatăl lor, probabil, i-a părăsit de cînd erau mici, poate, a murit. Dumitru a rămas la casa părintească, împreună cu mama, văduvă (Cristina Tacoî), asumîndu-și, ca cel mai

mare, responsabilitatea conducerii gospodăriei și a continuității neamului. S-a căsătorit, cum este obiceiul, cu o consăteancă ori, probabil, cu una adusă dintr-un sat vecin, Lena (Ana Ciontea). N-au apucat să aibă nici un copil că o nenorocire, uciderea unui partener de jocuri de noroc, pentru tentativă de trișare, și Dumitru avea numai treizeci de ani, număr emblematic, cu semnificație biblică, l-a privat de libertate timp de unsprezece ani.

Prima secvență a filmului este simbolică. Într-o închisoare, oarecare, într-o sală mizeră, cu dușuri, deținuții, complet goi, sunt aduși pentru baia săptămînală, căci era sîmbătă. Paznicul, un polițai, în glumă, face semn responsabilului băii să dea drumul numai la apă rece. Toți se dau deoparte, singurul care nu protestează fiind Dumitru. Dușul rece, pentru el, are semnificația unui ritual de purificare, a acceptării, parcă, a unui botez, a pregătirii pentru trimiterea sau (re)-intrarea în lume, pentru îndeplinirea unei misiuni. Apa, în sensul de element primordial, purificator, dătător de viață, este simbolul central al filmului, în sens mitologic, în accepția, de exemplu, a filmografiei lui Andrei Tarkovski. Dacă pentru toți ceilalți deținuți (?) închisoarea este un spațiu închis, o incintă, doar pentru Dumitru el se transformă, prin eliberare excepțională, într-un spațiu itinerant, traiectul, încă nebănuit, complex, contradictoriu, al unei experiențe exemplare, al unei meniri. Creștin ortodox, păstrător al tradițiilor, declanșatorul nenorocirilor care i-au schimbat destinul, a fost, aparent, delictul de omucidere. Aparent, deoarece mobilul nu a fost jaful sau răzbunarea ci pedepsirea unei tentative de escrocăre, de jefuire a sa de către partener, la jocul de cărți. Astfel, deși contrar legilor lumești, dar și moralei creștine, fapta lui apare ca un gest, ca un fapt justițiar. Și crimele pe care le va înfăptui, după eliberare, vor căpăta aceeași semnificație. Din această perspectivă, în această viziune, Dumitru ne apare nu ca o jucărie a destinului, nu ca un “aruncat în lume”, nu ca o victimă a propriei sale alcătuirii imperfecte ci ca un mesager al unei forțe a cărei natură n-o deslușește încă, dar pe care o intuiește. Prin neînțelegere, datorită alcătuirii sale imperfecte, el va oscila între condiția de înger păzitor, de înger pedepsitor și înger căzut. Ca înger, făcînd parte dintr-o categorie de ființe fabuloase, imediat superioare omului, ca mesager ca și omul, el va putea alege, între păstrarea condiției originare sau trădarea ei,

prin ispitire demoniacă. Și hărăzirea, voința, puterea de a alege, îl fac inevitabil, responsabil pentru natura alegerii și pentru toate consecințele acesteia (“liberul arbitru”).

În drum spre casă este supus unei alte încercări. În tren, “trenul vieții”, bea cu niște necunoscuți și, la cărți, câștigă pe nevasta (Carmen Ungureanu) unui țigan (George Alexandru) cu care, în urma convenției, își satisface poftele trupești. În încăierare cu țiganul, Dumitru îl ucide, fiind în legitimă apărare. Întors acasă, “în punctul de unde a greșit”, găsește “apele tulburate”. Pe soție o află gravidă. Dumitru se simte, firește umilit, iar ea, mai mult acuzînd, din slăbiciune, se apără pe sine, lepădîndu-se de orice vină și responsabilitate (“Nu te bucuri că am venit?”; “Eu n-am vrut. N-am vrut... Mi-e rușine, mi-e rușine”: “Cine-a fost?”; “Nu pot să-ți spun”). Și află că făptașul nelegiurii este însuși fratele său, Miron. “El a fost. Poate e mai bine așa. E fratele meu...E sîngele meu”; “A venit beat acasă. M-a legat de pat...mi-e frică, Dumitre! Sa nu-l omori”; “Liniștește-te! E fratele meu”; “Ce bun esti tu, Dumitre!...mi-a cerut iertare”). Cu o existență dublă, de înger păzitor, pedepsitor și de om, Dumitru se sfișie între aceste două ipostaze. Va încerca să uite trecutul și pleacă în lume (“Nu faci bine ce faci!”: “Las ’ că știu eu ce-i bine și ce-i rău”).



Dezlănțuindu-se (“să te freci, să te lovești / Prin bucatele lumești!”), bea, petrece cu lăutarii, provoacă scandaluri și bătăi, joacă jocuri de noroc, rîvnește la fiica Otilia (Tania Popa) a măcelarului neamț dar mereu revine cu gîndul răzbunării dar și cu acela al judacării. Trecerea lui pe la cimitir nu este o obișnuită vizitare a alor săi ci o reluare a legăturii sufletești, morale, spirituale, cu cei plecați pe cealaltă lume. Este nevoia unui sprijin, a deslușirii unor semne, asemenea în fața unui oracol, a transmiterii înțelegerii și asumării unui sfat. Scoate din fîntînă, simbol al perpetuiei întineriri,

briceagul, parcă purificat și se duce la preot pentru a găsi un sprijin moral frământărilor sale, pentru a primi o deslegare, iar nu pentru un alibi (“Părinte, nu mai pot! Binecuvîntează-mă!”), dar, mai ales, pentru a i se întări investitura, prin sfințirea briceagului, a instrumentului pedepsirii cu sensul de “sabie a dreptății” (“Binecuvîntează ăsta!”), a extirpării răului.

Dumitru, avînd în vedere și simboлично onomasticii, recurgînd la izvoare, la zeița Demetra, zeiță a agriculturii și a recoltei, dar și a vieții sociale armonioase și a fertilității, cu acest sens aici, în numele mesajului primit, al investiturii, nu are decît o singură aspirație, restabilirea armoniei inițiale, obiectiv dedus și din faptul că poartă cu el, de la eliberare, o gîscă albă, simbol al unității și fericirii conjugale, unitate și fericire pe care el le dorea recîstigate, continuate. Și totuși, lui îi revine libertatea de a alege mijlocul pentru revenirea la unitate la armonie. Deși îndemnul mamei este altul, (“N-ar trebui să te superi pe fratele tău. Mai bine gonește-o pe ea. Fratele e unul singur... Am spus la toată lumea că te-a vizitat la pușcărie”), el alege varianta extirpării răului în expansiune, a radicalizării. Fie că a tocmît țigani, fie că țiganca, cea cîștigată la cărți, soția celui ucis, împreună cu ai săi, veniseră să se răzbune, faptul că Dumitru a asistat la incendierea casei părintești, unde au pierit mama sa, soția gravidă, bănuite de adulter, și fratele, provenit dintr-o legătură extraconjugală, probabil cu măcelarul neamț, ucis de el în WC și tîrît, probabil, la locul incendiului, el singur poate fi considerat făptașul, răspunzător. Deși o crimă abominabilă, în sensul justiției lumești, dar și al moralei creștine, și acest act are semnificația unei pedepsiri, a unei sancționări, a unei primeniri, a unei purificări a neamului, necesare pentru o posibilă renaștere. Uciderea fratelui, poate, nu de sînge, sugerează tragedia fraților biblici. Focul, pentru că arde și mistuie, este un simbol al purificării și al regenerării. Sub semnul acestor două elemente fundamentale, apa și focul, este construit filmul.

Partea lumească pare să pună stăpînire pe Dumitru. Conștientizarea misiunii, de “înger pedepsitor”, este întunecată de pornirile omului supus seducțiilor răului, plăcerilor, slăbiciunilor, consecința “liberului arbitru”. Actul justițiar începe să-și piardă din semnificația inițială, de restabilire a ordinii firești, devenind un instrument al

demonizării, iar obiectul lui, o obsesie (“Am făcut-o! S-a terminat!”) și, se pare, ca o justificare (“Lena, de ce ai lăsat copilul dacă nu l-ai vrut?! Cum aș fi putut să trăiesc printre voi?”). Conviețuirea, temporară, cu soția fratelui său, este, pe de o parte, o irezistibilă atracție spre ai săi iar, pe de altă parte, ca o răzbunare pentru umilințele îndurate. Prins în mecanismele unei ființe umane, imperfecte, drumul lui Dumitru, din ce în ce mai vizibil, ne apare ca un drum al rătăcirilor, al viciului, al păcatelor, al prăbușirii, al suferinței, dar și al asumării vinei, a responsabilității, al mărturisirii, al ispășirii (“Dumitre, unde pleci?”). Dar frământările lui, neliniștea lui, plecările lui, cu toate imprevizibilele, încep să aibe un scop anume, găsirea unui reper, a unui sprijin, a unei căi spre salvare (“Să-l caut pe tata”). Pe tatăl lui, cel lumesc, cel legitim, cel umilit, poate, și, prin acesta, pe celălalt, pe Tatăl ceresc, pe Părintele Suprem. Și Dumitru se va sfișia între aceste două extreme: înfăptuirea păcatului și aflarea izbăvirii. El are suficiente resurse, în subconștient, pentru credință, pentru sentimentul religios, dar acestea sunt, încă, înăbușite (“Omul a fost născut bun, dar societatea îl corupe prin civilizația sa”-J.J.Rousseau). Când polițistul îl întreabă “cum îl cheamă pe taică ’ tu?” el răspunde, “Nicolae”! “Și mai cum?”. La această întrebare Dumitru nu mai răspunde, nu din teamă căci, oricum, polițistul ar fi aflat, ci pentru că el avea în suflet, în minte, semnificația mistico-religioasă a onomasticului Nicolae, iar nu pe aceea a identității civice.

Simțind nevoia unei alte identități, a reintegrării în rîndul oamenilor, își taie părul, își rade barba, ca într-un ritual al lepădării (“Te lepezi de Satana?”) și apare cu pantaloni, cu bluză și cu bonetă, albe, ca lucrător într-o măcelărie modernă. Coincidența între menirea de “înger pedepsitor” și singura meserie pe care o cunoaște, aceea de măcelar, sugerează încă o încercare la care este supus Dumitru. Și, iarăși, plecarea în lume și o altă încercare, o altă caznă, un alt obstacol, o nouă rătăcire, o nouă crimă sub impulsul pierderii armoniei conjugale, a echilibrului sufletesc, spiritual, a reperelor morale. Pe amanta din București, unde se stabilise un timp, Metropola ca centru al perdiției, ca o nouă Sodomă sau Gomoră (“București, orașul prăbușirilor”), motiv foarte frecvent în multe literaturi, o ucide nu pentru că a tăiat găscă albă și a pregătit-o,

pentru a-i face o surpriză, ci pentru că ea, din neștiință sau din răutate, a batjocorit un simbol. Crima este, în primul rând, ca orice crimă, imorală, dar și absurdă, deoarece nici el și nici ea nu au înțeles motivația, mobilul.

“Îl caut pe Tata”; “De ce îl cauți pe tata?”; “Pentru că nu știu unde e”. un sentiment de părăsire, de incertitudine, de instabilitate, de lipsă de orizont, nevoia de regăsire a matcăi. Legătura, aparent întâmplătoare, cu un polițist (Horațiu Mălăieles), (“Și eu am ucis un om, patru în douăzeci și cinci de ani. Animale...Ciudată treabă prietenia noastră. Un polițai cu un ucigaș) este cauza unei noi crime. De fapt, Dumitru și polițistul sunt complementari. Unul este alter-ego-ul celuilalt. Ucigându-l pe polițist ca, de altfel, și pe ceilalți și pe celelalte, Dumitru extirpă ceva din el, încearcă să scape de poverile lui interioare, să se elibereze, să se purifice. Încercare eșuată a întemeierii unei noi familii, căsătoria cu o mută (Antonea Zaharia), sugestia incapacității lui Dumitru de a mai comunica dar și înțelegerea necesității de a încerca s-o facă îl împinge, din nou, în viciu, în rătăcire, apoi în disperare și nebunie.

“Îl caut pe Tata!”. Dumitru are revelația unei alegeri greșite, al confuziei în care se află, a rătăcirii (“Niciodată n-am crezut în Tine!”), a necesității asumării păcatelor făptuite, a ispășirii, a izbăvirii (“Ia-mă, Doamne! Fă să mor. Nu mai pot!”). “Niciodată n-am crezut în tine!”. Orgoliu? Sfidare? Nesăbuiță? Seducție vinovată? A sfidat din orgoliu? Din slăbiciune? S-a revoltat? (Sören Kierkegaard). A negat? (Friedrich Nietzsche). Mai întâi, Dumitru n-a crezut în sine, ca taină Dumnezeiască, apoi s-a revoltat pe sine, s-a negat pe sine; l-a îndepărtat pe cel Atotputernic pentru că s-a îndepărtat de sine, s-a înstrăinat de sine, cea mai gravă formă de înstrăinare. L-a pierdut pe cel Atotputernic pentru că s-a pierdut pe sine. Nu cel Atotăuternic și-a întors fața de la el, căci El, în egală măsură îl privește pe toți și are grijă de toți (“Dumnezeu îți dă dar nu-ți bagă în sac”), ci Dumitru, Omul și-a întors fața de la El. Fulgerele și tunetele sunt semnele auzirii rugii dar, încă, nu și a primirii ei. O încercare de acceptare a justiției lumești (“Te-a căutat poliția de două ori. Chiar ai omorât atîția oameni?!”), o tentativă de autopedepsire, prin fiica măcelarului, dar și o altă ispită a demonului (“Fă-o! Aștept!...Așa! Bravo! Trage aer în piept! Așa! Bravo! Nu se

întîmplă nimic! Fă-o! Fă-o! Trage aer în piept!...Strînge cuțitul! Fă-o!”). O încercare de eliberare, de purificare, catharsis? Sau, poate, un ceremonial de inițiere a fiicei măcelarului în tehnica uciderii, ca o ultimă răzbunare pentru adulterul mamei și înșelarea și umilirea tatălui, în fond, propria sa înșelare și umilire?

Ca “a unsprezecea poruncă”, Dumitru va alege, în fine, calea cea dreaptă, a salvării, prin suferință, a reluării unei meniri eşuate, prin trădare sau uitare sau printr-o greșită alegere (“Eu cred că Dumnezeu are un plan cu mine...Ți-am spus: Dumnezeu are un plan cu mine. Mă păzește”; “De ce?”; “Nu știu!”; și-acum ce-o să faci?”; “Plec!”;”Unde?”; “ÎL caut pe Tata!”).

Parcă dincolo de lume, dincolo de ape, în pustie, sub cerul înorat, în şuieratul vîntului, în croncănitul corbilor, în legănarea trestiiilor și a vîrfurilor copacilor, în frigul iernii, lîngă un foc din vreascuri, în singurătate, începe adevăratul Calvar al lui Dumitru, Golgota lui, a noastră, a fiecăruia, a tuturor, a Omului. În singurătate, în lupta cu sine însuși, prin întoarcerea spre sine, prin reflecție, prin meditație, prin credință, Dumitru se va regăsi, Dumitru se va mîntui.

Titlul filmului este o metaforă. El trebuie citit nu în litera ci în spiritul lui. Cel Omniprezent, Omniștient și Omnipotent, creîndu-ne după chipul și asemănarea Sa, dar nu și asemenea Lui, ne-a transmis, odată cu “actul de naștere”, Duhul Său, Suflarea Sa dătătoare de viață, Cuvîntul Său (“La început a fost cuvîntul”). El este. El există. Noi trebuie să-I primim Suflarea, Cuvîntul, să-L căutăm, să credem în EL (“Crede și nu cerceta!”) făcîndu-ne imperfecti, dar perfectibili prin credință, prin aspirație, prin iubire, sentiment primordial, dăruit nouă pentru a-l spori, ca sentiment fundamental, El ne-a acordat o supremă onoare.

Cu cît ne apropiem, din vremurile străvechi, spre zilele noastre, din așezările tradiționale spre aglomerările urbane, cu atît mai mult se observă căderea omului din sacru în profan, din religios în laic, un profund proces de demistificare, de substituie a miturilor falselor mituri, pierderea disponibilităților pentru sugestie, magie și mistere. De aici, contradicția fundamentală a societății umane contemporane este cea între civilizația materială, tot mai îmbelșugată și viața spirituală, tot mai săracă. Evident, soluția nu este distrugerea civilizației materiale, ci omul trebuie să se regăsească pe sine, să-și

regăsească identitatea, echilibrul și acestea numai în intimitatea valorilor tradiționale, morale, filozofice, mitologice, religioase.

Cu o culoare locală de o rară expresivitate plastică, ulițe, case, interioare, obiecte, lucruri, îmbrăcăminte, personaje, dialog, cu o notație minuțioasă, de o concretețe deloc căutată, încărcată, ambianța, în detaliul și ansamblul ei armonizându-se cu personajele, cu stările, cu sentimentele, cu frământările lor, cu interpretări adecvate, alegerea contrastului alb / negru fiind fericită, debutul lui Sânișă Drăgin, ca scenarist și regizor, este nu numai o certitudine ci și o justificată speranță. O poveste, se poate spune, ca sursă de inspirație și exprimare cinematografică tipice românești, prin valoarea estetică se deschide unor largi receptări și interpretări. Condiția unui om, existența lui, dintr-un loc și într-un timp care ne sunt intime, drama, tragedia lui, devin tragedia Omului.

SLOVACIA.

20.VACLAV VORLÍČEK-SOKOLIAR TOMÁŠ (ȘOIMARUL TOMAS), o coproducție Slovacia-Polonia-Franța-Ungaria-Cehia, 2000, Premiul special al juriului, Cartagena, Columbia; Premiul pentru Cea mai bună regie, Premiul pentru interpretare, acordat unui actor-copil, Premiul juriului și Premiul juriului de copii, Ostrov, Cehia; Premiul I la categoria filmelor pentru copii, Chemnitz, Germania; Locul al doilea la Festivalul internațional al filmului pentru copii, Chicago, S.U.A. A participat, de asemenea, și la alte cinci festivaluri internaționale.

Poveștile, legendele, miturile, credințele laice și religioase, tradiția, nu au devenit anacronice, deși s-ar părea, nu sunt replieri din fața unei civilizații care, cu toate comoditățile ei, este simțită ca ostilă, ci repere fundamentale, pe multiple planuri, atât pentru omul tradițional cât și pentru omul modern, fără de care un individ, o colectivitate, un neam, se pierd, sunt pierdute.

Folosind elementele specifice unui basm, lumi și personaje opuse, tratate în contrast puternic, alb/negru, două așezări care, prin structura lor, se exclud, o intrigă și un conflict, foarte clare, un final semnificând triumful binelui, o lectură fascinantă pentru copiii de pretutindeni și de oricând, filmul, după romanul omonim al lui Jozef Čiger-Hronský, se deschide, cu aceeași generozitate și lecturii celor

adulți, prin re-trăirea vârstei copilăriei, a visurilor, a emoțiilor, a sentimentelor, specifice acestei vârste, dar și prin descoperirea unor sensuri și semnificații care rămân, deocamdată, pentru cei mici, sub pecetea tainei.

Domeniul puternicului feudal Balador, riguros organizat, neospitalier, chiar ostil, oricum, arogant, este o aluzie la societatea modernă, de consum, lipsită de suflet și fior spiritual. Pădurea, cu prospețimea ei, cu misterele ei, cu bogăția ei de păsări și animale, de fructe și materiale pentru construcție, cu colibe risipite printre arbori, pe poieni sau pe dîmburi, cu izvoarele și pîraiele ei răcoritoare, semnifică tradiția.



Tomáš, un băiat de patrusprezece ani, care știe și înțelege totul despre această binecuvîntată lume, după moartea tatălui, sfîșiat de lupi, pleacă la castel, împreună cu bătrînul Methodeus. Bineînțeles, o încercare de conciliere a celor două lumi, a celor două mentalități, a celor două civilizații. Tentativa eșuînd, ei se întorc la colibe lor, la obiceiurile, îndeletnicirile și credințele lor.

O întrebare se pune: într-adevăr, cele două lumi, cele două mentalități, cele două civilizații, tradițională și modernă, sunt ireconciliabile? Așa s-ar părea. Dacă, pe bună dreptate, din punct de vedere fizic omul modern nu se mai poate întoarce în trecut, din punct de vedere sufletesc, spiritual, moral, cu toate inevitabilele mutații, el trebuie să păstreze valorile trecutului, originare și să le ducă și să le transmită mai departe, acestea fiind, în orice loc și în orice timp, esența, temelia naturii, condiției și existenței umane, țăriile noastre.

Cuceritor, purificator, regenerator, acest aer de prospețime al filmului.

SPANIA

22.BENITO ZAMBRANO-SOLAS (FEMEI SINGURE), 1999, Premiul publicului, Berlin, 1999; participant la încă zece festivaluri internaționale.

Autor a trei scurt-metraje, realizate în 1993, al unui mediu-metraj în 1994, "El encanto de la luna", Benito Zambrano (n.1965) debutează cu acest film de ficțiune de lung-metraj.

Un emoționant film despre suferință, despre singurătate, despre moarte, ca o unică salvare, despre bunătate, despre sensibilitate, despre solidaritate. O poveste simplă, ca atâtea altele, despre oameni simpli, împovărați de necazuri și care încearcă, cei mai mulți, mîngîiere și uitare în alcool. Și, de aici, neînțelegeri, sfișieri, rupturi, prăbușiri, dar și speranțe.

În mahalaua unui oraș spaniol, ("Cei tineri au plecat. Am rămas numai noi, bătrînii.... S-a umplut cartierul de lichele și prostituate") în anii aceștia, o familie năpăstuită. Un tată bolnav, o fiică gravidă, cu un șofer care nu mai voia să recunoască băiatul sau fetița, dacă s-ar fi născut, pentru că începuse să bea și era și "slăbănoagă" și mama, ca orice femeie în condiția ei, răbdătoare și împăciuitoare. Ea are un gând ascuns: cum să facă s-o atașeze pe Maria de vecinul solitar, cam matur, care avea în cîinele său, Achilles, un statornic confident. Și, face ce face și vecinul o invită pe Ana, grijulie mamă, la o cină. Tristă și comică această companie: un văduv, un cîine și o soție, și o mamă, care nu mai avea nici un motiv să se simtă bine la casa ei. Dar Maria, nemaiavind încotro s-o apuce, rătăcind la întîmplare pe străzi, noaptea și ziua, poposind pe la barul unui grăsan care o compătimea și o ajuta, dar de la care furase niște sticle cu alcool și el a observat, dar n-a zis nimic, nu mai vedea altă scăpare decît moartea, la gară, înaintea trenului. Însă puterea destinului este mai mare decît voința oamenilor și toate planurile lor. Deși apropierea de blîndul, generosul și mucalitul vecin eșuează ("Du-te dracului!"), mormîntul nefericitei Maria și leagănul micuței Rosa rămîn mărturii ale unor surde nenorociri și ale unei tăcute solidarități și speranțe.

Realismul sever al notației amănunțite a acestui univers săracăcios, acreala, năduful dar și căldura și seriozitatea relațiilor personajelor, umorul spontan, toate în ritmul lent, potolit, suportabil perturbat, uneori al unei curgeri continue. Nimic nu poate apărea ca neobișnuit

în această lume încremenită în mișcarea ei uniformă, nici chiar moartea.

JOSÉ LUIS GARCI-EL ABUELO (BUNICUL), 1998, Premiul “Goya” pentru Cea mai bună interpretare masculină (Fernando Férnán-Gómez) și nominalizare la premiul “Oscar” pentru Cel mai bun film străin, 1998. Sursa literară, romanul omonim al lui Benito Pérez Galdós.

Autor al cinci scurt-metraje de ficțiune între 1975-1992 și a două seriale pentru televiziune, realizate, unul în perioada 1989-1991 și celălalt în 1995, José Luis Garci (n. 1944), a realizat și următoarele filme de ficțiune de lung-metraj: “Asignatura pendiente”, 1997; “Solos en la madrugada”, 1978; “Las verdes praderas”, 1979; “El crack dos”, 1983; “Sesión continua”, 1984; “Asignatura aprobada”, 1987; “Canción de cuna”, 1995; “La herida luminosa”, 1997.

Un film despre continuitatea neamului și despre incertitudine în ceea ce privește legitimitatea urmașilor. Dilema, dorința bătrînului nobil, Rodrigo de Arista, conte de Albrit, aproape orb și ruinat, întors din America, de a dezlega enigma, are un exclusiv aspect teoretic căci, din punct de vedere material, financiar, ruinarea lui nu poate genera nici o controversă. Obiectul enigmei sunt cele două nepoate ale impozantului Esop, Dolly, mai înaltă și blondă și Nelly, mai scundă și brunetă. Nora, frumoasa și frivolă Lucrecia, văduvă, căci fiul contelui, unicul, Rafael, a decedat, nu se știe, dintr-un interes ascuns, din pudoare, din calcul, pentru viitorul celor două fete ori, poate, dintr-un tainic simț al umorului, nu vrea să-i spună bătrînului socru și bunic, care din cele două drăgălașe, este bastarda.

În această cursă a aflării unui adevăr gratuit, mai sunt prinși și alții, o strălucită galerie de portrete: cuplul Venazio și Gregoria, soți, administratori ai castelului Pardona, mîndria comunei Jerusa, dornici să pună mîna pe castel, dar micuța Dolly îl pune la punct cu energie; Senen, fost slujitor al familiei, acum afacerist; preotul Zaratay, ipocrit și venal, un Tartuffe iberic; doctorul, un ticălos care voia să scape de conte internîndu-l într-o mînaștere apropiată; avocatul, complicele doctorului; Pio Coronado, profesorul fetițelor, un bătrînel blînd, generos, cu multă experiență, tată a șase fete și victimă a unei soții hrăpărețe care, împreună cu fetele, nu știau ce să

mai facă pentru a-l da afară din casă, iar el nu are curajul să se sinucidă, așa cum a dorit-o de multe ori.

Contele și profesorul, din lungile lor discuții, ne apar ca niște solizi moraliști, păstrători și apărători ai tradiției. Dar cel care domină totul și toate, este bătrînul conte. Prin castel, în biroul lui, la bucătărie, la mînăstire, prin curte, în camera lui, prin pădure, pe malul imens al lacului, odată cu înfățișarea lui tolstoiană, poartă experiența lui, vastă, realismul judecăților lui, tonul glumeț, ironic, sentențios “Omul care vorbește cu modestie despre el e un înțelept”. În discuții nu-și impune, cu aroganță, punctul de vedere, ci argumentează, compară și ascultă și opiniile celorlalți.

Construcția filmului, o alternanță de trecut și prezent, de superbe exterioare panoramate, o vegetație bogată, în culori și tonuri variate și interioare somptuoase, suportînd cu eleganță patina vremii, cu poposiri picante la mînăstire și la cîrciumă, excelează, la toate straturile, printr-o notație exactă și minuțioasă.

Cîrciuma este locul cel mai potrivit, ca o agoră, ca un tribunal ad-hoc, unde bătrînul conte rostește verdictul, demascîndu-i pe cei pe care i-a ajutat să ajungă acolo unde se află acum. (“Tu ești un nemernic. Ești un hoț... Furi cu toți complicii tăi”- Primarului; “Iar călugării la care m-ați dus sunt niște bețivi”; “Ești un lacom, conducătorul bisericii”- Preotului; “Iar tu ești un doctoraș de duzină... Tatăl tău, pe care l-am eliberat din închisoare... V-am salvat de la închisoare... Ați uitat totul... Și care este sfîrșitul? Mă închideți ca pe un cîine turbat. Sunteți niște porci... Vă exprim tot disprețul meu... Rămîneți în lumea asta a voastră, plină de minciuni și ticăloșie. Mai bine spus, să aveți o indigestie”)

Răsplata pentru conte nu putea fi alta mai potrivită decît rămînerea, la castel, a lui Dolly, pentru că simt, amîndoi, că îi leagă o profundă iubire.

SUEDIA

23. COLIN NUTLEY-UNDER SOLEN (SUB SOARE), o coproducție Suedia-Norvegia, 1998.

La început desenator și realizator de filme documentare, de filme și seriale TV, Colin Nutley realizează următoarele filme de ficțiune de lung-metraj: “The Ninth Company”, 1990; “Black Jack”, 1990;

“House of Angels”, 1992, Premiul pentru Cel mai bun film și pentru Cel mai bun regizor la Festivalul filmului suedez, ca și precedentul, nominalizat la premiul “Oscar” pentru cel mai bun film străin; “The Last Dance”, 1993, nominalizat la Premiul “Oscar” pentru Cel mai bun film străin; “House of Angels-the Second Summer”, 1994; “Suchis life”, 1996.

Filmul “Sub soare” după povestirea lui H.E.Bates, “The Little Farm”, participant la Festivalul Institutului suedez de film, 1999 și nominalizat la Premiul “Oscar” pentru Cel mai bun film străin, 2000, evocă o poveste sentimentală, într-un sat, în anul 1956. Olaf, un bărbat zdravăn, de treizeci și nouă ani, după moartea mamei sale, trăiește singur, neavînd nici soție, nici prietenă, nici amantă. Doar caii, vacile și păsările îi mai îndulcesc singurătatea. Serios, așezat, blînd, deși foarte robust, Olaf mai este ajutat, din cînd în cînd, de prietenul său, ușuratecul Erik, o replică nordică a focosului iberic Don Juan. Din întîmplare, sosește la ferma lui Olaf, o femeie tînără, de vreo treizeci de ani, șatenă spre blondă, curată, elegantă, Ellen. De fapt ea venise în urma unui anunț dat de Olaf pentru angajarea unei menajere. Și Ellen, încet-încet, se integrează preocupărilor și obiceiurilor fermei: se îmbracă în ținută de lucru, dar cu îngrijire și cu gust al cochetăriei, se scoală de vreme, înaintea lui Olaf, care se miră, dă de mîncare la păsări, deretică prin casă și se apucă să facă mîncare. Olaf este uimit de gustul atît de plăcut al mîncărurilor, de felul cum aranjează masa, cum îl îndeamnă să mănînce, cum strînge totul, cum spală vasele și așa mai departe. Ajută și la munci mai grele: strînge fînul, mulge, strînge gunoaiele de prin curte. Chiar se implică în ținerea socotelilor, cheltuieli și venituri, susținînd cu tărie necesitatea reparării hambarului. De dormit dorm separat, ea la etaj, în camera mamei lui Olaf. După încheierea sezonului de muncă, așa cum este tradiția, s-au dus la bal. Asaltată de frivolul Erik, deși respins și altădată, căci de mai multe ori a venit la fermă, cu mașina lui de un roșu țipător, parcă vorbind despre pasionalitatea stăpînului, Ellen este în atenția tuturor prin eleganță și spontaneitate. Și Olaf ia hotărîrea așteptată; îi dăruie lui Ellen inelul pe care însăși mama sa îl purtase, ca simbol al unei legături sincere și trainice. Dar Ellen dispare, trimițîndu-i o scrisoare de explicație, mărturisindu-i că este măritată. Analfabet, recurge la Erik care îi

răstălmăcește cele scrise. Dar Ellen se întoarce și Olaf află că nici vorbă să plece în străinătate, așa cum mințise Erik și-l roagă s-o primească înapoi, ceea ce Olaf acceptă fericit.

Filmul, într-o superbă ambianță pastorală, fără să eșueze în idilism, în pășunism, se construiește prin întrepătrunderea a două ceremoniale, acela al inițierii, de către Olaf a lui Ellen, în tehnica, în arta unei gospodării tradiționale și acela al inițierii lui Olaf, de către Ellen, în tainele iubirii, căci Olaf, s-a spovedit el, era virgin.

De o cuceritoare frumusețe, de o fascinantă poezie, ambianța, atmosfera, preocupările, obiceiurile. Un imn închinat iubirii curate, nordică, profundă, calmă. O altă variantă, dar împlinită, a exemplarei iubiri a lui "Romeo și a Julietei sale".

În ceea ce privește personajele, ele nu sunt interpretate ci trăiesc natura și condiția lor: Olaf (Rolf Lassgård), Ellen (Helena Bergström) și Erik (Johan Widerberg).

UNGARIA

24.FRIGYES GÖRDÖS-GLAMOÁUR, o coproducție Ungaria-Germania-Elveția, 1995-2000, Marele premiu la săptămîna filmului maghiar, 2001; nominalizare la Premiul "Oscar" pentru Cel mai bun film străin 2000; selecționat pentru Premiul FIPRESCI, Cehia, 2000 și la ediția a treia a Festivalului filmului maghiar, Los Angeles, 2000. Frigyes Gödrös (n.1942) este autorul următoarelor filme de ficțiune de lung-metraj: "Fragment of a Diary", 1976; "Da capo", 1990 și "Privátthorvát és Wolfamát", 1994.

Urmărind povestea unei familii, Vendel, de-a lungul unui secol, din a doua jumătate a sec. 19, în perioada primului război mondial, prin evocarea terorii roșii sub regimul comunist al lui Béla Kun, apoi în timpul celui de-al doilea război mondial, ocuparea Ungariei de către trupele germane, venirea rușilor, instalarea regimului comunist, un regim intolerant, totalitar, concentraționar, carceral și, în fine, revoluția din 1956. Familia Vendel are ascendență evreiască, sugerîndu-se că vin din Egipt, unul dintre ei fiind rabin. Preocuparea lor este, bineînțeles, comerțul. Magazinul de mobilă, din colț, moștenit din generație în generație, simbolizează nu numai tradiție, ci și o arcă a lui Noe care, probabil, va fi folosită pentru salvarea neamului, a umanității, în sensul cărților sfinte. Dar perioada celui

de al doilea război mondial îi pune, pe urmași, în fața unei dileme: unul din ei, Goedroes, să renunțe la căsătoria cu Gerda, de naționalitate germană, sau să găsească o altă soluție, știut fiind că, în timpul celui de-al treilea Reich erau interzise căsătoriile între evrei și germani. Și găsesc pe unul din casa lor, Imm Anty, cu care Gerda urma să se căsătorească sau să spună că divorțaseră pentru a se putea recăsători cu Goedroes. În fond, acest artificiu pune în discuție ceea ce

constituie una din dilemele provocate de împrejurările celui de-al doilea război mondial, asimilarea sau păstrarea, nealterată, a identității naționale. Cu artă, privind analiza psihologică, ambianța, atmosfera, este umărit acest mariaj în trei. Faimosul triumphi conjugal din teatrul boulevardier al sfârșitului sec. 18 și începutul sec. 19 dar, aici, printr-un acord tacit. Trecerea pe la rabin, tatăl lui, la altar, la sinagogă, nașterea unui băiat, ritualul tăierii împrejur, ca și plimbările anterioare prin pădure, poposirea pe o terasă, pentru a se recrea, la dans, toate acestea sudează pe toți trei într-o comuniune intimă, simbolizând, de altfel, o realitate istorică sau, pentru viitor, o soluție obișnuită. Sinuciderea fratelui lui Goedroes, începutul războiului, refugiarea, aproape zilnică, în adăpostul subteran, lagărul, muca forțată, apoi cochetarea cu rușii, alcătuirea unui colț roșu “la magazin”, anchetarea lui Anty, întăresc și mai mult coeziunea lor. Moartea bunicului este ceva firesc, iar actul sexual, din final, semnifică, împotriva tuturor necazurilor, a neorocirilor, necesitatea asigurării continuității neamului.

Cronologia evenimentelor, evocarea lor cu o expresivă culoare locală, cu o sondare a mentalităților, cu datele lor dintotdeauna dar și cu inevitabilele schimbări, dau acestui film semnificația unei epopei, a unei fresce, dar și aspectul unei esențe ce conține, concentrată, o istorie cel puțin bimilenară. Vocea povestitorului, din “of”, sugerează memoria și conștiința, individuale și colective, stări sufletești, spirituale, dincolo de timp și spațiu.

Analiza filmelor prezentate, până în prezent, în număr de o sută cinci, cu prilejul celor cinci festivaluri, în anul 1998 nefiind organizat un

astfel de festival, ne permite cîteva observații.

Filmele prezentate reprezintă, în majoritatea lor, cu cîteva excepții, producția ultimilor ani, 1995-2001.

Din punct de vedere tematic frecvente sunt următoarele teme: a iubirii, a vinei și a responsabilității, a înstrăinării, a solitudinii, a incertitudinii, a instabilității, a incomunicabilității, a pierderii identității și a luptei pentru regăsirea acesteia, a caracterului devorator al istoriei, cum este și firesc, în cinematografiile din țările din fosta zonă de ocupație sovietică ele fiind tratate în ambianța și atmosfera specifice de intoleranță, de consecințe ale unui sistem social-politic totalitar, concentraționar, carceral.

Paleta formulelor artistice folosite este foarte largă, de la filmul intimist la frescă, de la filmul de analiză psihologică la cel cu accente de satiră socială, de la filmul de ficțiune la cel cu înfățișare de reportaj, de la comedie la dramă.

Aproape toate filmele au aspectul unor metafore, astfel, putîndu-se vorbi despre bogăția unor sugestii, sensuri și semnificații pe multiple planuri, despre posibilitatea unei multitudini de lecturi a fiecărui film, în parte.

Din punct de vedere al construcției, în cele mai multe filme, se folosește poetica tradițională, cei mai deschiși unor inovații de limbaj fiind regizorii englezi, generația anilor 90, care folosesc o sinteză de film de ficțiune cu actori, de film de animație, de video și de film documentar, de clișee și kitsch, în acest sens unele filme înscriindu-se pe linia post-modernismului.

Ca mijloace de exprimare, cel mai des sunt folosite cele aparținînd romantismului și realismului tradițional dar și unor curente de avangardă, de obicei suprarealismului și expresionismului.

Tonul filmelor este foarte variat, de la grav la persiflant, de la dramatic, cu rezonanțe tragice, la comic, printr-o gamă diversă, de la umor amabil la cinism și sarcasm, de la ironie la autoironie la caricaturizare și persiflare.

În ceea ce privește optica, viziunea filmelor, dominante sunt scepticismul, pesimismul dar, prin contrast, printr-un ceremonial de eliberare, de purificare, de catharsis, încrederea în valorile originare, tradiționale, morale, de cunoaștere, mitologice, religioase, din care se desprind numeroase sugestii, sensuri și semnificații.

Nuanțînd, se pot observa și unele trăsături aparținînd tipurilor nordic, sudic, occidental, oriental și central european, de la gustul pentru fantastic, oniric, demoniac și vizionarismul subiectiv la vitalitatea, generozitatea și pasionalitatea meridionale, de la raționalismul și intențiile moralizatoare la accente mesianice și mistico-religioase, la umor și ironie.

O altă observație privește refuzul sistematic al spectaculosului, al senzaționalului, prin acesta desprinzîndu-se o atitudine polemică față de filmul de consum.

Bineînțeles, aceste cîteva observații pot fi lărgite și adîncite pînă la nivelul fiecărei școli naționale cinematografice, în parte.

Dintre toate cinematografiile naționale prezente la festival, cea care se află, încă, într-o căutare dramatică de conturare a unui profil propriu, este cinematografia română.

Spiritul european nu este o sumă cantitativă a unor trăsături naționale, zonale, regionale, ci rezultanta calitativă a acestora, manifestându-se prin diversitate, prin paralelisme, contaminări, împrumuturi, schimburi, asimilări și, uneori, prin imitație, pe multiple planuri, sufletesc, mintal, de conștiință, moral, filosofic, mitologic, religios, irumpînd în (din) tradiții, mentalități, comportamente, concepții, viziuni, dorințe, aspirații.

Avem simțul și sentimentul vechimii, al unei solide temelii, greco-latine, al continuității, al duratei, al veșniciei și al infinitului, al demnității, al responsabilității și al solidarității, al construcției, al civilizației și al civilizării, al istoriei, al apartenenței la un sistem deschis de valori, bine conturat, inspirat, dinamic și novator, valori diferențiate dar și nuanțate, spre cele patru zări; avem simțul, sentimentul binelui, frumosului și adevărului, al miniaturalului și al monumentalului, al analizei și al sintezei.

Avem, dintotdeauna, o atitudine de luptători, trăind o stare de expansiune, de aici, un simț, un sentiment al patetismului, al eroismului, al tragicului, al mărețului și sublimului, al victoriei, dar și al dreptății, al libertății, al justiției.

Suntem mândri pentru că suntem europeni, iar nu orgolioși, aroganți, vanitoși, îngâmfați, infatuați. Suntem mândri pentru că am devenit înțelepți, toleranți și iubitori, deoarece știm ce este și ce a însemnat lipsa de înțelepciune, intoleranța și ura. Căci înțelepciunea noastră, toleranța și iubirea noastră, sunt fructul zbuciumului, al suferinței, al căutărilor.

Avem un profund simț, un profund sentiment al interdependenței, dar și al armonizării, al comunicării, al democrației, al unei generoase și fertile deschideri spre universalitate.

Avem simțul și sentimentul vechimii, al unei solide temelii, greco-latine, al continuității, al duratei, al veșniciei și al infinitului, al demnității, al responsabilității și al solidarității, al construcției, al civilizației și al civilizării, al istoriei, al apartenenței la un sistem deschis de valori, bine conturat, inspirat, dinamic și novator, valori diferențiate dar și nuanțate, spre cele patru zări: avem simțul, sentimentul binelui, frumosului și adevărului, al miniaturalului și al monumentalului, al analizei și al sintezei.

Avem, dintotdeauna, o atitudine de luptători, de aici, un simț, un sentiment al patetismului, al eroismului, al tragicului, al mărețului și sublimului, al victoriei, dar și al dreptății, al libertății, al justiției.

Suntem mândri pentru că suntem europeni, iar nu orgolioși, aroganți, vanitoși, îngâmfați, infatuați. Suntem mândri pentru că am devenit înțelepți, toleranți și iubitori, deoarece știm ce este și ce a însemnat lipsa de înțelepciune, intoleranța și ura. Căci înțelepciunea noastră, toleranța și iubirea noastră, sunt fructul zbuciumului, al suferinței, al căutărilor.

Avem un profund simț, un profund sentiment al interdependenței, dar și al armonizării, al comunicării, al democrației, al unei generoase și fertile deschideri spre universalitate.